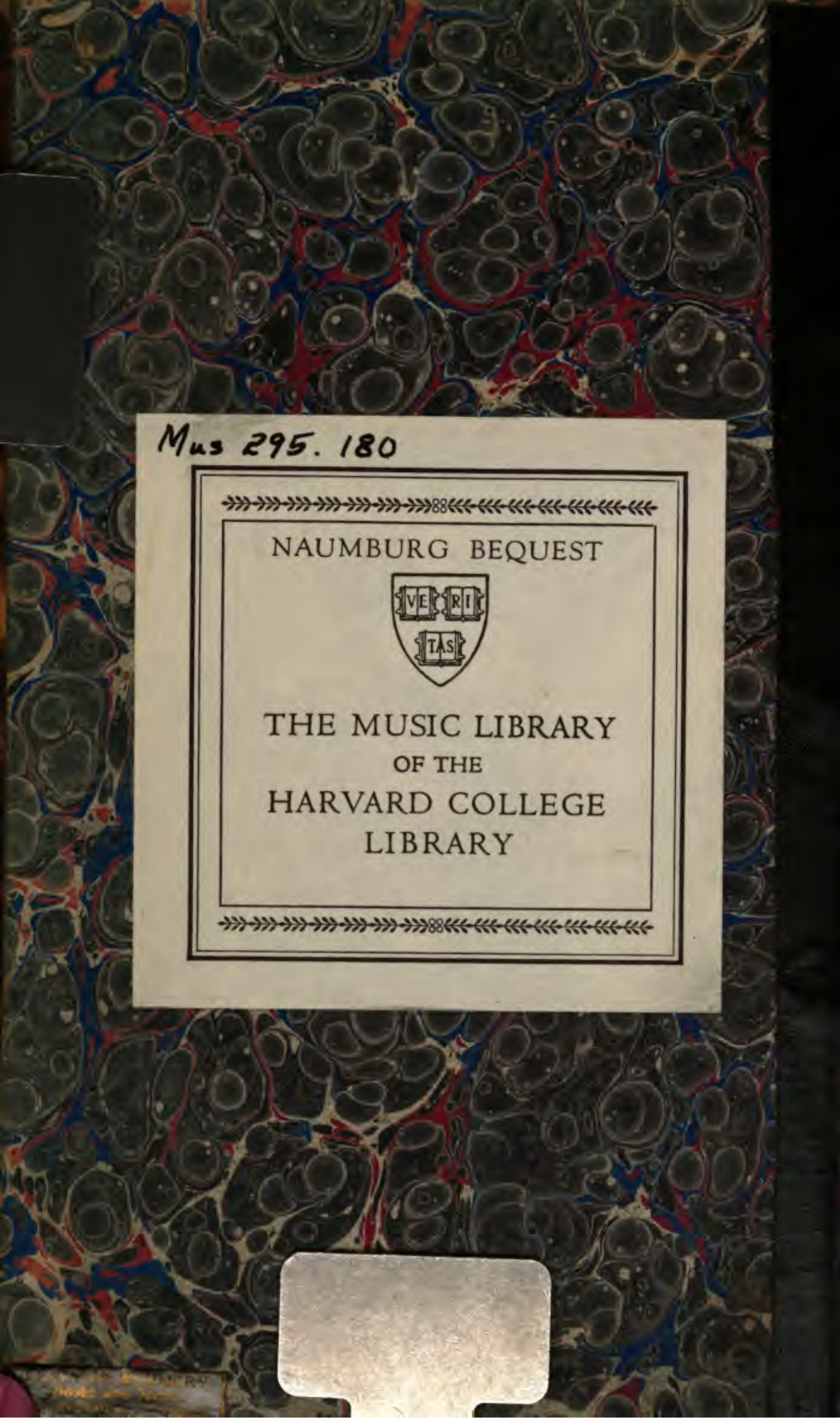
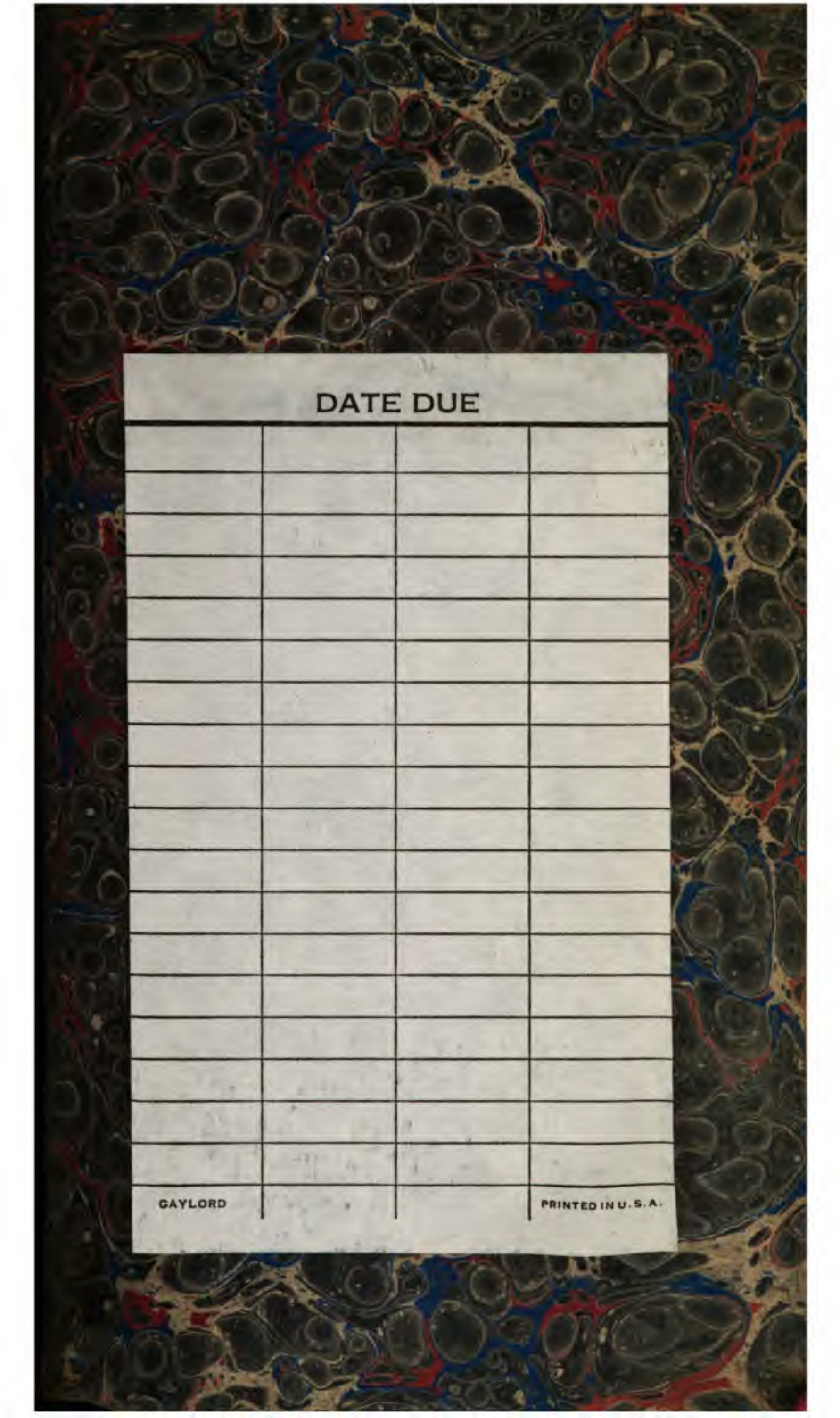
GESLIN, Ph. de

COURS ANALYTIQUES
DE MUSIQUE



Mus 295. 180
NAUMBURG BEQUEST
VE RI TAS
THE MUSIC LIBRARY
OF THE
HARVARD COLLEGE
LIBRARY


DATE DUE
GAYLORD
PRINTED IN U.S.A.

COURS ANALYTIQUES
DE MUSIQUE,

OU

MÉTHODE DÉVELOPPÉE
DU MÉLOPLASTE.

SE TROUVE AUSSI,

CHEZ
- JANET ET COTELLE, éditeurs de musique, rue St.-Honoré, n° 125, et rue St.-André des Arts, n° 25.
- PONTHIEU, libraire, Palais-Royal, galerie de bois,
- Et P. DUPONT, libraire, rue du Bouloy, Cour des Diligences.

PARIS, IMPRIMERIE DE GAULTIER-LAGUIONIE,
HÔTEL DES FERMES.

COURS ANALYTIQUES DE MUSIQUE,

OU

MÉTHODE DÉVELOPPÉE DU MÉLOPLASTE.

PAR PH. DE GESLIN,

SUCCESSEUR DE P. GALIN;

AUTEUR DE DIVERS OPUSCULES SUR LA MUSIQUE.

Un art dépend toujours d'une science.
DESTUTT DE TRACY,



A PARIS,

CHEZ L'AUTEUR,

RUE GRENELLE-SAINT-HONORÉ, N° 37.

1825.

A L. Cherubini,

Chevalier des Ordres Royaux de Saint-Michel et de la Légion d'Honneur, Membre de l'Institut de France, et d'autres Académies; Surintendant de la musique du Roi, Directeur de l'École Royale de Musique et de Déclamation, etc.

Monsieur,

L'intérêt que vous avez pris aux premières livraisons de mon Cours analytique de Musique, et l'accueil favorable du public qui a déjà enlevé la moitié de l'édition de cet ouvrage avant qu'il soit terminé, m'encouragent à vous en offrir la dédicace.

Auteur de chants sacrés dans lesquels la plus suave mélodie s'allie à tout ce que l'harmonie présente de plus sublime et de plus savant; de compositions théâtrales et d'une foule de productions légères; placé par votre génie à la tête de l'enseignement musical en France, c'est à vous, monsieur, qu'il appartient spécialement d'encourager les développements d'une méthode qui doit rendre

la musique populaire dans notre patrie, et qui contribuera puissamment à donner des successeurs aux compositeurs célèbres qu'elle a déjà produits.

Si mon livre, comme il m'est permis de le penser, remplace celui que s'était proposé de publier mon maître et mon ami, P. Galin, inventeur de la Méthode du Méloplaste, j'aurai rempli mon but et j'aurai obtenu la plus douce récompense de mes travaux. C'est ce que semble me présager un suffrage tel que le vôtre.

Daignez, monsieur, agréer l'assurance de tout mon respect et de mon admiration.

Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

PH. DE GESLIN

Réponse.

MONSIEUR,

J'accepte avec plaisir la dédicace de votre ouvrage, qui mérite par sa nature, et les résultats avantageux qu'il peut produire, tous les éloges qu'on doit lui prodiguer. Je m'estimerai honoré de voir mon nom joint à celui de M. De Geslin.

L. CHÉRUBINI.

BEAUX-ARTS.

EXTRAIT DU JOURNAL DE PARIS DU 10 DÉCEMBRE 1824.

COURS ANALYTIQUES

DE MUSIQUE

De Ph. de Geslin,

OU

MÉTHODE DÉVELOPPÉE DU MÉLOPLASTE (1);

Dédiée à Cherubini,

DIRECTEUR DE L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE, MEMBRE DE L'INSTITUT, CHEVALIER DES ORDRES, ETC.

Depuis quatre-vingts ans environ, la musique a pris en France un essor rapide; à peine existe-t-il une transition entre Lully, Rameau, Philidor et Grétry, les Dalayrac, les Méhul, les Berton, les Boïeldieu. Chez nous, cependant, aucun art n'est moins populaire que la musique; les concerts d'amateurs sont passés en pro-

(1) 1 vol. in-8° et 84 planches en regard du texte, prix 15 francs, et 10 fr. pour les *élèves*. Se trouve à Paris chez :
Janet et Cotelle, éditeurs de musique, rue Saint-Honoré, n° 125, et rue Saint-André-des-Arts, n°. 25.
Madame Lévi, quai des Augustins, n° 25.
Ponthieu, Libraire, Palais-Royal, Galerie de bois.
P. Dupont, Libraire, rue du Bouloy, Cour des Diligences.
Et chez l'auteur, rue de Grenelle-Saint-Honoré, n° 37.

verbes ; parmi les maîtres, on compte beaucoup d'habiles instrumentistes et peu de vrais musiciens ; rien de plus ordinaire que de voir un professeur, virtuose sur le violon, la flûte ou le piano, qui ne peut, à première vue, chanter une romance. D'où naissent ces singulières contradictions? Comment se fait-il que le génie musical ait réparti ses faveurs avec tant d'inégalité, que nous avons nombre d'illustres compositeurs, et que nous pouvons à peine sentir le mérite de leurs ouvrages ?

La cause que j'assigne à cette bizarrerie est bien simple, mais elle est, je pense, tout aussi incontestable : *c'est qu'il n'existait pas en coreen France, il y a quelques années, de méthode d'enseignemeut pour la musique.* De là résultait que cette étude était hérissée de mille difficultés, et qu'il fallait être particulièrement doué de la nature, pour surmonter les dégoûts qu'inspirait, surtout aux commençants, la manière d'enseigner des anciens professeurs; je dis *manière*, car ce serait profaner le mot *méthode* que de l'appliquer au mode antiméthodique que chaque maître adoptait et suivait au hasard. Recevoir une leçon de musique, c'était entendre dire pendant une heure : *chantez comme je chante, jouez comme je joue ;* l'on ne s'inquiétait ni de règles, ni d'analyse, ni de l'enchaînement des principes.

A diverses époques, l'on s'était en vain efforcé de tirer l'enseignement de ce cahos; seulement l'expérience avait par fois découvert quelques moyens heureux. Enfin Galin parut, et par lui fut inventée et portée à sa perfection une méthode simple, facile, et basée sur l'analyse ; il l'appela la méthode du *Méloplaste*, parce que cet instrument de son invention joue un grand rôle dans le nouvel enseignement. A peine cet habile musicien avait-il eu le temps de publier sa découverte, de former quel-

ques élèves, qu'il mourut, laissant la grande réforme qu'il avait droit d'attendre à peine commencée. Heureusement, plusieurs professeurs s'empressèrent de recueillir son héritage, et de propager la méthode nouvelle.

L'un d'entre eux, M. de Geslin, s'est particulièrement montré digne successeur de Galin. Son *Exposition raisonnée de la Gamme*, qu'il publia en 1821, attira sur lui les regards du public et satisfit également les musiciens et les savants; un traité élémentaire d'harmonie est venu depuis mettre le sceau à sa réputation. Aujourd'hui M. de Geslin, pensant que rien n'est fait tant qu'il reste quelque chose à faire, s'occupe d'un traité complet de la Méthode du Méloplaste. Cet ouvrage est publié par livraisons, dont trois ont déjà paru; elles se recommandent par un style pur et même élégant, des idées clairement exprimées, mérite précieux dans un tel travail. Le secret de la Méthode est révélé dès les premières pages; il consiste, comme le titre l'indique, à diviser les difficultés, à ne les affronter qu'une à une. C'est enfin une application continuelle et bien innocente du fameux principe *divide et impera*. Selon *l'ancienne manière*, il fallait que dès son début l'élève s'occupât, à la fois, de reconnaître les signes graphiques de la musique, de trouver l'intonation, d'observer la mesure, et même on ne le dispensait pas de donner l'expression convenable. A peu près comme si, pour apprendre à lire à un enfant, on lui mettait un Racine dans les mains, en lui recommandant de lire couramment, de faire sentir la cadence, et de déclamer selon la nature du sujet.

Chez M. de Geslin chaque étude est isolée, le Méloplaste dispense de tout signe graphique, et accoutume l'élève à trouver l'intonation sans s'inquiéter aucunement de la mesure; le *chronomériste* enseigne ensuite

la mesure sans intonation ; puis, quand ces deux études ne présentent plus de difficulté, rien de plus simple que de les réunir ; et telle est la puissance de ses moyens, qu'après six leçons, l'on a vu des élèves de M. de Geslin déchiffrer et exécuter sans accompagnement, avec un ensemble parfait, plusieurs passages des chœurs de Haydn et de Gluck. Toute personne qui suit les cours du Méloplaste peut, après quatre ou cinq mois, chanter à vue toute musique, et la transposer ; elle a déjà même des principes d'*harmonie*. Si elle se livre ensuite à l'étude de cette dernière science (1), après le même laps de temps elle pourra composer des duos, des accompagnements, faire un dessus sur une base donnée ; enfin son éducation musicale sera complète.

La Méthode du Méloplaste a, comme on le pense bien, été adoptée par notre gouvernement, qui accueille et protége tout ce qui tend à propager les arts et les sciences.

JOURNAL DE PARIS.

On peut voir aussi sur ledit Ouvrage le *Constitutionnel* du 5 décembre, qui lui prédit un succès classique. — *Le Pilote* du 24 octobre. — *Le Pandore* du 26 septembre. — *Le Moniteur* du octobre. — *La Revue encyclopédique*, cahiers de novembre et décembre.

---

(1) On souscrit aux adresses ci-dessus pour le Traité d'Harmonie du même auteur, formant le 2e volume du Cours complet de Musique.

La 1re livraison paraîtra le 15 mai 1825. La remise pour les souscripteurs est D'UN CINQUIÈME.

INTRODUCTION.

Les beaux-arts, nés de nos besoins et de nos sensations, ont chez tous les peuples des principes communs. La musique, comme les autres arts, a eu ses diverses périodes d'enfance et de perfectionnement. Elle offre encore des différences locales chez les peuples qui la cultivent; mais ces différences ne sont que de forme, le fond est et doit être partout le même; ce fond est l'échelle, nommée gamme. Cette échelle est élémentaire; ainsi les sept sons connus sous les noms de *ut, ré, mi, fa, sol, la, si,* sont principaux; ceux qu'on peut leur adjoindre n'en sont que des modifications, comme on le verra dans le cours de l'ouvrage.

L'exposition raisonnée de la gamme manquait à la *Théorie du Méloplaste;* celle que j'ai trouvée ayant paru satisfaire les esprits rigoureux, figurera ici pour la première leçon. Je crois écarter par là les discussions sur la nature des sons, qui ont fait croire à beaucoup de personnes que notre échelle était arbitraire [1], et qu'il était possible

[1] Pour prouver qu'il peut y avoir plusieurs échelles de sons, on

de former une autre série propre à produire d'autres effets. Cette opinion était étayée du récit de voyageurs prétendus musiciens. Ils ont cru reconnaître une musique différente chez d'autres peuples, confondant en cela ce qui est local et ce qui tient à l'enfance de l'art, avec ce qui est type ou modèle pris dans la nature. Plusieurs peuples ont en effet des chants nationaux qui ont une couleur différente des nôtres. La mesure proprement dite; le rhythme, emploi de la mesure; la tonalité observée ou non observée; l'habitude de certaines tournures musicales; tout concourt à produire des effets tellement opposés qu'ils ne paraissent pas sortir de la même source. C'est ainsi que parmi même les peuples de l'Europe, on trouve des chants espagnols, italiens, allemands, écossais, dont l'impression, différente de ce que nous connaissons, nous remplit d'étonnement la première fois que nous les entendons; mais ces chants n'en sont pas moins composés des mêmes élémens ou notes que les nôtres, et peuvent s'écrire avec nos signes: ce qui

a objecté les différences nombreuses qui existent dans la prononciation des langues; mais on a oublié que la voix parlée emploie plus d'organes que la voix chantante proprement dite. On peut *chanter* avec l'appareil du gosier seulement; pour *parler*, il faut de plus se servir de la langue, des dents, des lèvres et du palais. D'où il s'ensuit qu'il n'est pas étonnant que la voix parlée offre bien plus de combinaisons que la voix chantante.

n'aurait pas lieu s'il y avait plusieurs échelles. Ainsi, malgré toutes les discussions sur la théorie, l'oreille guidée par la nature adopte ou repousse dans la pratique certains effets, et l'art a été poussé au plus haut point par les hommes supérieurs qui s'en sont occupés; leur génie, ému, éclairé par la sensibilité, a suivi, dans la peinture des passions par la musique, la marche d'une logique naturelle en l'absence des principes écrits.

On a beaucoup raisonné sur la musique des Grecs et des Romains : nous en sommes cependant encore aux conjectures. Ainsi laissons ces recherches que l'on peut regarder, il me semble, comme vaines, et remarquons seulement que depuis la renaissance des arts, la musique, alors le *plain-chant*, informe, grossière et sans mesure, s'est peu à peu perfectionnée. L'Italie s'est trouvée long-temps seule en possession de produire des compositeurs et des artistes célèbres. La France et l'Allemagne rivalisent en ce moment avec elle : son sol ne paraît plus privilégié, et l'on commence à croire qu'une bonne culture développera chez les Français tout autant de dispositions musicales qu'il en existe au-delà des Alpes.

Ce qui a long-temps donné la supériorité à l'Italie, ce sont ses conservatoires, écoles destinées spécialement à la musique, où les sujets qui montraient des moyens étaient appelés aux frais du

gouvernement, où les améliorations proposées dans la pratique et la théorie recevaient de suite la sanction de l'épreuve. Un pareil établissement a maintenant lieu chez nous, il a déjà produit de bons résultats, surtout pour la musique instrumentale.

Néanmoins, malgré les succès obtenus dans la pratique, il faut le dire, il n'existait pas, avant M. Galin, un bon enseignement de la musique, parce qu'il n'existait pas de vraie théorie de cet art.

Plusieurs systèmes se sont succédé et ont laissé les maîtres et les élèves dans le même état d'incertitude; car il faut pour les uns et les autres de bons livres élémentaires. Les solféges ne peuvent porter ce nom : ce sont des tables de matière d'une part, et de l'autre des morceaux plus ou moins bien gradués pour la difficulté. Un livre où, comme le dit M. Galin, un homme de bon sens pût apprendre seul la musique, s'il ne pouvait faire autrement, manquait entièrement. Que fallait-il faire pour l'obtenir? créer la science avant de s'occuper de l'art; car la science n'est que le corps d'observations d'une série de faits du même genre, présenté dans un ordre analytique et idéologique autant que possible. Pour créer cette science, il fallait examiner les faits connus avec un esprit d'analyse et de logique, il fallait décom-

poser les phénomènes musicaux, chercher les lois de leur formation et en déduire une théorie générale, au lieu de présenter à l'élève, comme autant de règles, une foule de cas particuliers. C'est ce qu'a fait M. Galin; mais son livre, esquisse rapide de sa méthode, ne peut servir qu'à guider le maître, et n'est pas assez développé pour l'élève. La mort l'a surpris au moment qu'il se proposait le grand travail d'un livre élémentaire. C'est cet ouvrage que j'ose présenter aujourd'hui au public. En suivant les cours de M. Galin, j'en avais rassemblé les matériaux : deux années passées dans l'enseignement de la méthode m'ont encore convaincu de son efficacité, et m'ont mis à même de donner aux principes tout le développement dont ils sont susceptibles. C'est donc la théorie de M. Galin, tombée dans le domaine public, que j'expose. Je n'y ai pas fait de changement, parce qu'il n'y en a pas à faire.

Cependant ceux qui ont suivi les cours de l'inventeur remarqueront quelques additions que je trouve trop peu importantes pour les signaler, excepté *l'exposition de la gamme*. M. Galin regarde, il est vrai, la gamme comme composée des sons élémentaires de la musique; mais il ne discute pas cette assertion, il l'énonce comme un fait, puis il entre en matière. Cette lacune m'a paru importante, puisque le point

en souffrance était fondamental. Le public a accueilli dans le temps l'opuscule qui renfermait cette théorie [1], c'est ce qui m'a engagé à la placer dans une méthode où tout est soumis au raisonnement.

Si l'on trouvait contradictoire ce que je dis des progrès de la musique depuis un siècle avec le manque de bonne méthode, je ferais remarquer que Malherbe, notre premier bon poète français, s'est formé sans modèles. Un homme de génie brise les entraves qu'on lui oppose; il est poète ou musicien en dépit des notions fausses qu'on lui a données sur son art. C'est lui qui le forme, et les praticiens qui viennent après lui, n'apercevant pas les principes généraux de la science, rédigent en adages tous les cas particuliers qu'il a présentés, et accablent ensuite leurs élèves sous le poids de cette foule de préceptes à retenir. Les hommes supérieurs qui ont le mieux surpris les secrets de l'art ont souvent agi par inspiration, et ils n'ont pu ou ils ont dédaigné de les rédiger en corps de doctrine.

Il ne faut qu'ouvrir les yeux pour reconnaître le manque de théorie. En effet, comment se fait-il que les mêmes hommes qui ont appris les mathématiques, les langues, etc., en quelques années,

[1] Voir la *Revue encyclopédique*, mois d'octobre 1823; l'*Annuaire nécrologique*, par M. Mahul, année 1822, article Galin; le *Journal des Débats* du 1er décembre; *la Pandore* du 25 octobre 1823, etc.

soient souvent obligés de renoncer à l'étude de la musique. Tous se plaignent que c'est un art de routine où le raisonnement ne sert à rien. Ils ont raison en traitant ainsi les méthodes ordinaires qui font de la connaissance de cet art l'étude de la vie entière de ceux qui s'obstinent à en vaincre les difficultés. Combien, en effet, ne voit-on pas de musiciens forts sur un instrument, ne pouvant déchiffrer une romance, réduits pour la connaître à interroger leur violon, leur piano, etc. Quant aux musiciens de profession, il faut bien qu'ils acquièrent de la pratique à force d'y consacrer du temps et des soins.

Outre l'absence de bonne méthode, ce qui a rendu jusqu'à présent l'étude de la musique plus difficile qu'aucune autre, ce sont aussi les vices de l'écriture musicale usuelle. Nous nous en servirons néanmoins constamment, puisque le but est de la rendre familière; mais en même temps j'ai fait voir ses désavantages dont on pourrait corriger une partie, et j'emploie aussi pour les premiers mois du cours l'écriture par chiffres proposée par Rousseau et modifiée avantageusement par P. Galin.

Doué d'un esprit profond et judicieux, habitué par de longues et fortes études à la méditation, il fut frappé du défaut de méthode qu'il trouva dans l'enseignement de la musique. Le

goût passionné qu'il avait pour cet art lui fit surmonter les difficultés qu'il y rencontrait, en même temps qu'il lui inspira le désir d'aplanir le chemin aux autres. Il est inutile d'expliquer sa méthode au commencement d'un livre destiné à la développer. Je me contenterai de dire que l'analyse et la logique sont les guides qu'il a choisis; tout s'y enchaîne : on y procède à la manière des sciences exactes : le maître ne demande aucune concession à l'élève, il présente progressivement à son examen des faits positifs, et lui en fait déduire les conséquences. On gagne un temps immense perdu en tâtonnemens; on arrive promptement et sûrement au but.

Dans une notice qui se trouve en tête de la douzième livraison du Rousseau publié par P. Dupont, j'ai dit ce que je pense du *mode d'écriture* par chiffres que J. J. Rousseau a proposé, et qui a accrédité l'opinion ridicule qu'il avait fait de la musique par les mathématiques. Les chiffres employés comme écriture musicale perdent leur valeur numérique et deviennent simplement signes de convention pour rappeler les notes, comme le sont encore les lettres chez les Allemands. Il n'y a dans la musique d'autres mathématiques que la numération, et la numération existe dans toutes les sciences, puisque dans toutes il y a des dénombremens à faire et

des classemens à observer. L'écriture en chiffres, au surplus, ne constitue pas la méthode du Méloplaste, qui subsisterait entièrement sans elle; elle fait seulement partie de ses moyens. On arrive insensiblement par elle à l'écriture ordinaire sur la portée, et dans les derniers mois il n'est question de la première que pour ceux qui la regardent à juste titre comme une sténographie musicale fort commode.

Il me reste à dire que, de même qu'il est possible à la rigueur d'apprendre seul la géométrie, avec un traité de cette science, à force d'étude, de patience et de temps; de même on pourrait apprendre la musique dans un bon ouvrage : c'est dans ce sens que P. Galin a parlé de celui qu'il se proposait de publier sur sa méthode. Néanmoins je plaindrais le géomètre et le musicien qui devraient se former ainsi, l'un et l'autre se donneraient dix fois plus de peine que s'ils avaient un guide. Ainsi, lors même que j'aurais réussi à donner à ce livre le dernier degré de perfection, prétention que je suis loin d'avoir, j'engagerais encore les personnes qui veulent apprendre la musique par la méthode du Méloplaste à suivre les leçons d'un bon professeur. Cependant, pour que mon livre soit le plus élémentaire possible, j'ai pensé à le rendre utile même à une personne que sa position

isolée priverait, à la campagne par exemple, du secours d'un maître. On conçoit que dès-lors j'ai dû sacrifier l'ordre des matières pour ne suivre que le plus facile. J'ai dû marcher pas à pas sans jamais faire d'anticipation. Ce serait à l'élève ainsi formé à réunir, dans un nouvel ordre, par une seconde lecture, les parties des matières semblables disséminées dans différens chapitres. Il faut aussi remarquer que toutes les fois qu'il sera question d'accords, la personne qui étudierait seule serait forcée de se rendre compte des effets sur un instrument d'harmonie [1], tel par exemple, que l'orgue ou le piano, tandis que les cours offrent le grand avantage de faire rendre les mêmes effets par les voix.

La division rigoureusement tracée par leçons m'a paru à peu près impraticable et inutile. Le maître qui se servira de mon livre pour enseigner, se guidera sur l'intelligence de ses élèves, et les personnes musiciennes ou non qui le liront s'arrêteront selon que le point traité leur paraîtra plus ou moins difficile, et sera ou non le sujet de leurs méditations.

Pour satisfaire autant que possible les per-

[1] On peut connaître les sept touches du clavier, et, sans être musicien, se rendre compte des *effets* de quelques accords : je conviens qu'il n'en serait pas de même de ceux d'un morceau entier.

sommes méthodiques, j'ai placé des numéros en tête des paragraphes au fur et à mesure qu'un sujet m'a paru traité. J'ai pris un soin plus utile, je pense, c'est celui de mettre en lettres italiques les résumés importans qui, devenant préceptes, sont bons à remarquer et à retrouver facilement au besoin dans le livre.

L'ouvrage sera terminé par un résumé général, dans lequel, en retraçant au lecteur la marche suivie, on fera ressortir l'esprit de la méthode, de manière à présenter un tableau rapide et complet de l'ensemble de la théorie.

Il y aura de plus une table alphabétique et analytique des matières. Elle indiquera les paragraphes qui correspondront à ces matières, et pourra servir ainsi de dictionnaire de musique, puisque je n'ai pas employé un seul mot technique sans en avoir donné auparavant l'explication raisonnée.

Quant à la manière dont la méthode procède dans les expériences sur les sons, il me semble qu'on n'en peut employer une autre. Les objets physiques doivent être reconnus d'abord par les organes créés pour en recevoir la sensation ; le jugement ne vient qu'en second lieu constater les faits et les circonstances, les classer et en tirer des déductions. Il serait, par exemple, tout aussi impossible de faire apprécier les rela-

tions rigoureuses qui existent entre les sons de la gamme, à un homme qui ne serait pas organisé pour sentir la musique, que de donner une idée exacte de la lumière et des couleurs à un aveugle né. Je pense, au contraire, que tout homme bien organisé préférera celle que j'ai exposée, fondée sur les expériences faites par la voix humaine, à celle qu'on obtient en tourmentant le monocorde, à qui l'on demande des sons qu'il ne rend pas toujours. Ce qui a donné la grande vogue à l'exposition de l'échelle musicale par le monocorde, c'est cette série de nombres simples que l'on croit trouver d'abord. Ce début est séduisant, mais il faut y renoncer, puisqu'en poussant par le calcul les conséquences de ces nombres, on arrive droit à l'absurde. Il ne faut pas penser que le plaisir de nos sensations tienne toujours à des rapports exacts de nombres entre les objets qui les font naître. Le cercle, la sphère, la plupart des figures courbes sont les plus agréables à la vue, et cependant les rapports de leurs dimensions sont incommensurables. De là, je déduis qu'il est inutile au chanteur de savoir, par exemple, que le son donné par la moitié d'une corde est au son de la corde entière comme 1 est à 2; c'est son oreille qui fixera leur distance, et non cette connaissance qui pourrait d'ailleurs l'intéresser comme physicien.

Si les dames et les gens du monde pouvaient croire que la théorie du Méloplaste est trop difficile à comprendre, je les rassurerais en leur apprenant que, lorsqu'elle est appuyée par la pratique, les enfans même la saisissent. C'est ce que je vois journellement. Mes cours durent six mois, et dès le troisième les élèves peuvent lire une romance qui ne module pas trop; à la fin du cours, ils sont en état de lire sur la partition, c'est-à-dire *à toutes les clefs* et dans tous les tons, et ils peuvent à l'audition trouver les notes et la mesure d'un chant et le suivre dans ses différentes modulations. C'est alors que ceux qui veulent perfectionner ces résultats suivent un cours d'harmonie d'après la nouvelle théorie dont j'ai déjà fait l'heureuse application [1]. Le second cours dure six mois également et complète l'enseignement de la musique. J'ai des élèves d'un an (les deux cours compris) en état de composer des romances, des duo, des trio, etc., et de former de suite sur un chant ou une basse donnée le duo, le trio, ou le quatuor. L'analyse des morceaux de nos grands compositeurs est également pour eux une opération aussi sûre que facile.

J'ai pensé qu'une notice rapide sur P. Galin

[1] *Exposition des bases de l'harmonie*, opuscule que j'ai livré au public l'année dernière. Voy. la note page 6.

serait lue avec intérêt, et je ne crois pouvoir mieux finir cette introduction qu'en lui offrant ici un nouveau témoignage de ma reconnaissance.

P. Galin naquit à Bordeaux de parens fort pauvres, et l'on peut dire que les impulsions de son génie ont été les seuls guides qu'il ait eus pour se former. Il se livra de bonne heure avec persévérance à l'étude; les mathématiques et la métaphysique n'eurent bientôt plus de secrets pour lui. On le vit, à Bordeaux, tour-à-tour professeur de mathématiques spéciales et instituteur des sourds-et-muets. C'est cependant au milieu de ses importantes occupations qu'il a préparé cette admirable méthode à laquelle son nom restera attaché. Plus tard, il vint l'enseigner à Paris; mais savant modeste et sédentaire, étranger aux intrigues que la médiocrité fait valoir contre le mérite qui l'inquiète, M. Galin n'a pas joui de ses succès; il est mort miné par une maladie de poitrine et par le travail.

Sa vie privée n'offre du reste aucun événement remarquable. L'étude et ses devoirs remplissaient tous ses instans. Sa figure mélancolique et distinguée prévenait en sa faveur : son élocution douce et facile, et l'égalité de son humeur, malgré le mal qui le consumait, lui faisaient des amis de chacun de ses élèves. Il présente un touchant modèle de piété filiale. Le fruit de ses économies

a été constamment destiné à sa famille, et le chagrin de ne plus lui être utile est un de ceux qu'il a emportés au tombeau.

Mort à Paris le 31 août 1822, âgé de moins de 36 ans, le lieu de sa sépulture, dans le cimetière du Père Lachaise, a été choisi près des tombeaux des Monge, de l'abbé Sicard, des Méhul et Grétry, circonstance qui semble rappeler les divers genres de talens dont il était doué.

Sa méthode, répandue en France et en Hollande, ne périra pas [1], et la musique, démontrée désormais rigoureusement, prend place à côté des sciences exactes en même temps qu'elle figure parmi les arts d'imagination.

[1] Plusieurs professeurs ont suivi mes cours pour enseigner désormais la musique d'après cette méthode, et l'on m'a plusieurs fois demandé des élèves pour professer en province.

COURS ANALYTIQUES

DE MUSIQUE,

OU

MÉTHODE DU MÉLOPLASTE.

§ Ier. Tous les peuples ont une musique, barbare ou cultivée. La musique peint les sentimens, les passions, toutes les affections de l'ame : un musicien habile pourrait en faire parcourir le cercle en peu de temps à ses auditeurs. L'avantage du langage sur la musique est d'individualiser, ce que ne peut celle-ci. Un chant plaintif fera naître dans mon cœur la compassion, la pitié; mais je ne saurai s'il faut déverser ce sentiment sur une reine ou sur une bergère qui auraient perdu l'objet de leur affection. Placé entre deux armées, des accens guerriers pourront faire battre ma poitrine et l'échauffer d'une ardeur belliqueuse; mais ils ne me donneront aucun motif de préférence pour tels ou tels combattans.

La musique a donc besoin, pour individualiser, d'employer la parole comme auxiliaire; cependant, comme sa rivale, elle prend toutes les

nuances ; tour-à-tour sublime ou folâtre, elle se prête également aux accens religieux de la prière et à ceux de la gaieté ; les passions douces ou violentes les colorent diversement. Elle peint les menaces et les éclats de la fureur ; elle imite le langage doux et persuasif de la compassion ; plus mystérieuse que la parole, si elle perd du côté de la précision, elle s'enrichit de toute l'imagination de celui qui l'écoute. Le malheureux que la douleur rend farouche dédaigne la plainte et repousse la pitié ; la musique se fait un jour dans son cœur ulcéré ; elle lui paraît une voix plus amie ; lui-même lui prête les raisons qui pourraient le toucher ; ses larmes coulent, et l'espoir renaît dans son cœur ouvert à l'attendrissement.

On sait que la diversité des langues a donné naissance à la quantité prodigieuse d'inflexions dont la voix humaine est susceptible en parlant. Il n'en est pas de même pour le chant. Ceux de tous les peuples paraissent jusqu'à présent formés par la combinaison d'un petit nombre de sons communs à tous les hommes bien organisés. Cette différence doit provenir de ce que la langue, les lèvres, les dents, le palais, modifient dans le langage parlé les sons qui sortent du gosier, et que l'on ne peut bien *articuler*, parler en un mot, qu'en possédant tous ces organes, tandis qu'avec l'appareil du gosier seul, on peut chanter. Ainsi

l'on est surpris tous les jours en voyant des personnes dont la voix parlée est détestable, et dont la voix chantante est agréable; ou l'inverse. Ce qui dépend de ce que nous venons de dire.

On a reconnu le petit nombre des sons principaux dont se compose la musique; il y en a sept qui se répètent indéfiniment de bas en haut ou de haut en bas.

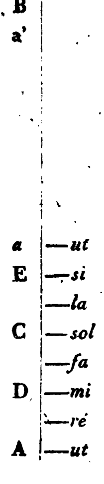
§ II. Tout le monde est d'accord que les sons se distinguent en *bas* ou *graves*, *élevés* ou *aigus* [1]. Ces noms donnés par l'instinct sont tellement bien appropriés, que les sons graves semblent tomber par leur poids et raser la surface de la terre; les sons aigus, au contraire, semblent s'élever en l'air. Le même orchestre imite tour-à-tour les chants qui sortiraient d'une caverne et ceux qui seraient produits par des chœurs aériens. L'opéra offre une foule de prestiges de ce genre. Je puis donc concevoir les sons comme placés sur une ligne verticale indéfinie; les sons graves en occuperont la partie inférieure, et ceux aigus la partie supérieure. Mais de même que l'horizon borne notre vue, notre organisation nous obligera de nous arrêter à de certaines limites à l'aigu et au grave.

[1] Un son n'est *grave* ou *aigu* que relativement à celui auquel on le compare. Il n'a pas l'une ou l'autre propriété d'une manière absolue.

Cherchons les sons espacés sur cette ligne; je dis espacés, car s'il y avait continuité, on ne produirait qu'un son semblable à celui du vent qui siffle : cette traînasse n'offrirait que deux points distincts, celui de départ et celui d'arrivée. Or où les individus manquent, il n'y a pas de combinaison, et par conséquent pas de science.

Quant au point de départ, il est arbitraire, puisqu'il n'y a pas de raison de préférence; supposons-le pris au grave de la voix, pour monter commodément sans se fatiguer. Pour bien faire l'expérience qui suit, il faut être plusieurs personnes, par la raison qu'une masse de voix donne des résultats plus remarquables qu'une seule, et que chacun en particulier juge mieux les effets produits par les autres que s'il s'écoutait.

Je suppose que sur la ligne indéfinie A B



nous prenions A pour point de départ; cette base sera pour nous le premier échelon de la période que nous cherchons. En chantant ensemble, nous ferons entendre ce qu'on appelle *l'unisson*, qui porte sa définition en lui-même : *unisson, sons unis*. Si maintenant une première personne conserve le son A, et qu'une seconde, partant aussi du même point, s'élève de plus en plus, elle rencontrera à une certaine élévation un point où le son qu'elle produira paraîtra se confondre avec celui que soutient la première, ce qui lui donnera, à peu de chose près, la sensation de l'unisson. Désignons ce point par a, qui s'accorde avec A, quoique l'un soit à l'aigu, l'autre au grave. On peut considérer a comme la répétition du premier. Nous pourrions partir de a, et continuer l'expérience de la même manière, nous trouverions a', a", etc. Nous avons donc de ce moment une série d'échelons élémentaires qui s'élèvera et s'abaissera tant que nous pourrons en recevoir des perceptions. Ces sons, deux à deux ou tous ensemble, peuvent être entendus simultanément.

En montant de A à a, nous avons senti que nous passions par divers échelons intermédiaires; cherchons à les découvrir.

Nommons *ut* le point de départ [1]; et nous éle-

[1] Ce nom et les autres que nous allons donner sont arbitraires;

vant de nouveau, nous nous apercevons que nous éprouvons, en nous arrêtant au point C, une espèce de repos qui soulage notre voix de l'effort qu'elle a fait pour y monter. Je nomme ce point *sol*. Je remarque qu'en-deçà ou au-delà on ne peut s'arrêter, tandis que *sol* offre un repos bien évident. Cette propriété et les autres que nous allons reconnaître, sont positives; l'exerçice de la voix ne fait que les confirmer, tandis qu'elle les détruirait si elles avaient été une supposition gratuite. Nous reconnaissons donc le sol comme l'un des échelons dont la recherche nous occupe.

En descendant du *sol*, ou en montant, à partir d'*ut*, nous trouverons aussi D, point de repos moins saillant, que nous nommons *mi*.

En partant de nouveau de A, et continuant à nous élever pour retrouver a, nous passerons par le point E, dont la propriété est telle qu'on ne peut s'y arrêter, et qu'on se trouve entraîné à reproduire a [1]. Nous nommerons ce nouvel échelon *si*. Voilà donc *ut*, *mi*, *sol* et *si*, quatre échelons dont nous venons de reconnaître l'existence. Ils sont probablement les plus saillans puisqu'ils

mais il a mieux valu prendre de suite ceux qui sont en usage, que d'en créer momentanément d'autres qu'il aurait ensuite fallu abandonner.

[1] A peu près comme l'aiguille de fer se joint à l'aimant dont on l'a approchée.

se sont présentés les premiers. Examinons si l'échelle n'en comporte pas d'autres.

En élevant la voix à partir du point A, je trouve entre ce son et celui que nous avons nommé *mi* un intermédiaire auquel je donne le nom de *ré*. Je fais la même remarque entre *mi* et *sol*, et je nomme *fa* le son trouvé. Enfin, entre *sol* et *si* un nouveau son se présente, et je lui donne le nom de *la*. J'essaie vainement d'en placer un entre le *si* et l'*ut*.

Voici donc l'échelle musicale reconnue entre le son A et son retour à l'aigu a. C'est cette échelle que l'on nomme *gamme*. Si l'on recommence les mêmes expériences en partant de a pour s'élever à a', on retrouvera les mêmes rapports qui viennent de se présenter, et l'on formera une nouvelle série semblable à la première. Pour s'assurer de leur exacte ressemblance, deux personnes peuvent chanter ces gammes; l'une prendra le son *ut* A le plus bas possible, l'autre commencera en même temps par le son *ut* a, et toutes deux s'élevant en chantant, formeront successivement deux *ut*, deux *ré*, deux *mi*, etc., qui s'accorderont exactement. Il en serait de même des séries plus élevées ou plus basses. Ainsi: *l'échelle musicale ou la gamme se compose des sept sons, ut, ré, mi, fa, sol, la, si,* répétés indéfiniment.

On a donné le nom général de notes à ces sept mots, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, qui désignent les sept sons que nous avons trouvés dans la gamme. Ainsi, on peut dire *ut* ou la note *ut*, etc. C'est donc dans ce sens que l'on dit tous les jours: *Il y a sept notes dans la musique.*

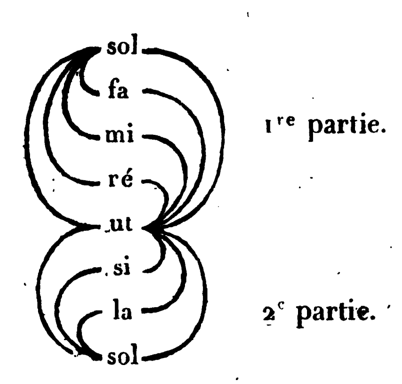
§ III. Les sons de la gamme étant trouvés, il faut leur donner, indépendamment des noms *ut*, *ré*, *mi*, etc., des désignations qui rappellent leurs différentes propriétés et leurs relations, puisque ce sont ces relations qui nous les feront reconnaître, et non leur qualité absolue qui n'existe pas dans la nature. Ainsi nous nommerons *ut* la *tonique*, comme étant la note la plus importante de l'échelle; celle que nous prenons toujours à volonté, et sur laquelle nous élevons toutes les autres. *Sol*, la seconde note plus importante, se nommera pour cette raison *dominante*. Ce mot ne doit pas entraîner l'idée d'élévation, puisque le *la* et le *si* sont plus aiguës; mais on recon-

—*ré*
—*ut* tonique, octave.
—*si* sensible.
—*la* sus-dominante.
—*sol* dominante
—*fa* sous-dominante.
—*mi* médiante.
—*ré* sus-tonique.
—*ut* tonique.

naîtra que c'est la note qui domine le plus dans un chant, quelquefois plus, pour ainsi dire, que la tonique. *Mi*, qui tient le milieu par sa position entre elles deux, se nomme *médiante;* on verra en avançant quel rôle important joue cette *médiante*. *Si* vient ensuite, et se nomme *sensible*, pour caractériser la propriété dont nous avons parlé. *Ut* placé au-dessus du *si* se nomme *tonique*, puisque c'est le retour de ce son, comme nous l'avons vu. Cependant, pour le distinguer du premier, on dit qu'il en est *l'octave*; ce nom vient de ce qu'il est le *huitième* en montant. En général, on nomme aussi octave la répétition à l'aigu ou au grave d'un son quelconque; ainsi, *figure ci-dessus*, le *ré* supérieur est l'octave à l'aigu du *ré* inférieur, et réciproquement. Les autres notes prennent leur nom des voisines les plus importantes : *ré* se nomme *sus-tonique* plutôt que *sous-médiante ; fa* se nomme *sous-dominante*, et *la* se nomme *sus-dominante*.

§ IV. Maintenant que tous les sons de la gamme sont reconnus, ainsi que leurs principales propriétés, et que nous leur avons donné des noms, il s'agit de s'étudier à les reproduire à volonté dans un ordre quelconque : c'est ce que l'on nomme l'*intonation*. Cette étude peut se faire de manière à utiliser une foule de momens perdus; et voici comment on peut la commencer :

Divisons la gamme en deux parties : étudions d'abord ce fragment, *ut, ré, mi, fa, sol* de cette manière : On frappe l'ut plusieurs fois pour en bien fixer le son dans l'oreille, puisque c'est celui auquel on comparera les autres. On s'élève alors au ré, et l'on revient ensuite à l'ut ; on reprend *ut ré* en allant jusqu'au mi, et l'on redescend de la même manière ; parvenu à la dominante *sol*, on s'y arrête un instant, puisque c'est un point de repos, et après l'avoir frappé plusieurs fois, on redescend comme l'on est monté, en s'arrêtant à chaque nouvelle note, et revenant au point de départ, jusqu'à ce que l'on ait atteint la tonique. On aura, *ut, ré ; ré, ut ; ut, ré, mi ; mi, ré, ut ; ut, ré, mi, fa ; fa, mi, ré, ut ; ut, ré, mi, fa, sol ; sol, fa, mi, ré, ut ;* ou bien, s'arrêtant au *sol*, on redescendra en disant, *sol, fa ; fa, sol ; sol, fa, mi ; mi, fa, sol*, etc. ; c'est ce qui est figuré ci-dessous.



Ensuite on exercera l'autre portion de la gamme, toujours en partant de la tonique *ut*, qui est la note la plus importante, celle à laquelle toutes les autres doivent être comparées. Il faudra revenir à cette note, et la frapper plusieurs fois, pour bien en retenir le son, lorsque l'on croira s'être égaré. Aussi l'on dira, *ut, si; si, ut; ut, si, la; la, si, ut; ut, si, la, sol; sol, la si, ut;* ou bien, après avoir dit, *ut, si, la, sol*, on pourra faire un repos sur cette note, qui en offre un, comme nous l'avons vu. De là on remontera en disant, *sol, la, la, sol; sol, la, si; si, la, sol; sol, la, si, ut.*

On s'arrêtera là, puisque c'est le terme de la course. Dès la seconde leçon on pourra, replaçant la seconde portion de la gamme au-dessus de la première, l'étudier tout entière dans son ordre ascendant; *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut.* On ajoute ordinairement aux sept notes, l'octave de la tonique lorsque l'on monte, et cela à cause de la difficulté que nous avons reconnue de rester sur la sensible.

§ V. Pour conserver le souvenir d'une suite de sons, on pourrait sans doute mettre à côté l'une de l'autre les notes qui la composent; ainsi, *ut, ré, mi; mi, ré, ut*, forme un chant qui se trouve tracé ; mais cette écriture occuperait trop de place : on est convenu de représenter les sept notes par des signes plus abrégés. La méthode

emploie deux moyens : le premier qui lui est propre, écarte beaucoup de difficultés.

Il consiste à représenter les notes par leur numéro d'ordre lui-même; ainsi, *ut* étant la première note, sera représentée par 1, *ré* par 2, *mi* par 3, *fa* par 4, *sol* par 5, *la* par 6, et *si* par 7. Arrivé à l'octave de l'*ut*, on recommencera la série, et cet *ut* sera figuré encore par 1, et le *ré* par 2, etc.; mais pour ne pas les confondre avec les premiers, et pour rappeler qu'ils en sont les octaves supérieures, on mettra un point dessus de cette manière; $\dot{1}$, $\dot{2}$, ainsi de suite. De même, si au-dessous de la tonique on a besoin d'écrire un *si*, un *la*, on les désignera par le 7 et le 6; mais pour montrer qu'ils sont à l'octave inférieure de la tonique, on mettra dessous ces deux signes des points qui les feront reconnaître. Voici, par exemple, une série :

$\dot{1}$
7
6
5
4
3
2
1
$\underset{\cdot}{7}$
$\underset{\cdot}{6}$
$\underset{\cdot}{5}$

Planche 1re

Page. No 29.

ut ré mi fa sol la si ut

si la sol fa mi ré ut

Imp. litho. d'Aug. Macaire

qui emploie la gamme entière sans points; une note de la gamme supérieure et trois notes de celle inférieure; si l'on devait atteindre à des gammes plus éloignées, on mettrait plusieurs points; mais ce cas ne se présente guère. Le commencement de l'air : *Ah! vous dirai-je, maman*, se notera donc de cette façon :

1 1 5 5 6 6 5 4 4 3 3 2 2 1.

Nous allons expliquer le second moyen de tracer les sons pour en conserver le souvenir.

§ VI. Nous avons vu que les sons étaient graves ou aigus, et pouvaient être considérés comme situés sur une ligne verticale, et y former des points d'arrêts ou échelons de bas en haut et réciproquement. Nous pouvons la figurer, et tirer des lignes les unes sur les autres; nous y placerons ensuite les divers sons de la gamme, suivant leur ordre d'ascension. On fera choix d'un barreau blanc ou noir, n'importe, sur lequel on mettra la tonique; le *ré* prendra sa place à côté, sur le barreau de la couleur opposée, au-dessus, le mi viendra ensuite, etc. Ainsi, par exemple, planche I.

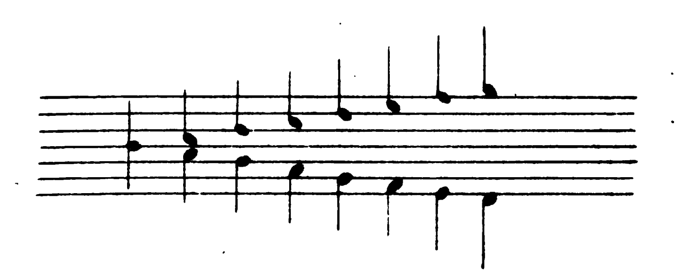
Ut étant placé sur le quatrième barreau noir, le *ré* occupera le barreau blanc au-dessus, le *mi* le barreau noir suivant, etc.; en descendant, le *si* prendra rang, sur le barreau blanc, au-dessous de l'*ut*, et le *la* sur le barreau noir au-dessous, ainsi de suite.

Appelons *barreau tonique* celui qui portera la tonique. Nous pouvons remarquer que sa position une fois choisie, celle de tous les autres est déterminée par leur distance au premier : ainsi, ceux de la sus-tonique et de la sensible doivent être les deux barreaux qui le touchent au-dessus et au-dessous; viennent ceux de la médiante et de la sus-dominante, etc.

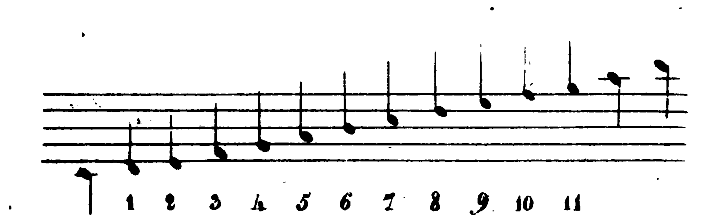
Mais au lieu d'écrire en toutes lettres, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, on peut simplifier et se servir de la même figure mise sur tous les barreaux. On a choisi celle-ci: ♩. Le barreau sur lequel elle sera placée donnera le nom à la note. L'exemple que nous avions tout-à-l'heure pourra s'écrire ainsi, en prenant le même barreau pour barreau tonique, planche II.

C'est ce qui fait que l'écriture musicale se nomme *notation*, du mot note. On voit que cette figure peut avoir la queue dirigée en bas ou en haut, suivant qu'on le trouve plus commode.

Nous venons d'employer sept barreaux, et l'on peut avoir à écrire un morceau qui monte ou descende plus que l'exemple qui précéde. Mais on a remarqué que chaque personne n'avait guère à sa disposition plus de onze à douze sons dans la voix. Les uns les possèdent au grave, d'autres à l'aigu, d'autres dans le médium de l'échelle générale; il est rare de passer cette limite.



Imp. lithe ... Hara...



Imp. lithe. d'Aug. Macaire.

On a donc senti qu'il était inutile de prendre un grand nombre de lignes qui fatiguent la vue et rendent plus difficile la recherche des barreaux de chaque note. On s'est borné à cinq lignes, puisque ce nombre suffit pour noter onze sons, comme on le voit planche III.

Si l'on est obligé de le dépasser, on ajoute des lignes supplémentaires de la grandeur seulement suffisante pour indiquer la note plus grave ou plus aiguë que les autres. On voit ci-contre, nº I, que la note occupant un barreau blanc, celle qui serait immédiatement au-dessous serait placée sur une ligne noire; on trace alors une petite portion de cette ligne. Il en est de même au nº II des deux notes qui suivent.

C'est l'ensemble de ces cinq lignes que l'on appelle *portée musicale*, à laquelle on peut ajouter des lignes supplémentaires au besoin.

§ VII. Pour étudier l'intonation dans la méthode ordinaire, ou présente à l'élève des morceaux nommés *solféges*, écrits d'avance sur cette portée musicale, et on lui fait chercher les intonations qui composent ces airs, ce qui se nomme *solfier* des mots, *sol*, *fa*, etc.; mais la petitesse de la portée sur le papier, la multitude des notes tracées, et d'autres causes d'embarras dont nous parlerons tout-à-l'heure, rendent cette étude longue, pénible, et souvent incertaine; car le maître donne ordinairement les intona-

tions une première fois avec un instrument quelconque ou avec la voix, et l'écolier qui les retient par cœur fait, en les répétant, preuve de mémoire et non d'intelligence.

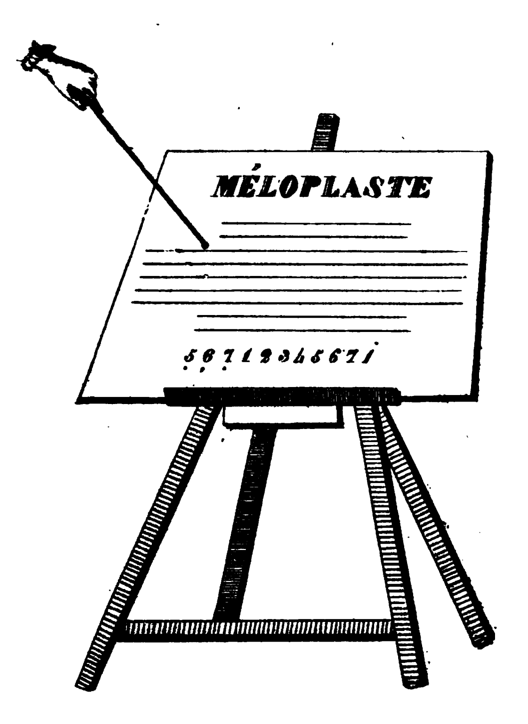
§ VIII. Si le moyen de la méthode ordinaire est insuffisant, il n'est pas étonnant qu'il échoue. Celui de la méthode du Méloplaste, bien dirigé, est immanquable; il offre les résultats les plus heureux aux maîtres qui l'emploient, lors même qu'ils ne l'appuient pas de la théorie lumineuse à laquelle il a donné son nom, comme en étant l'attribut le plus essentiel.

Qu'on se représente une échelle ou portée musicale à larges barreaux peinte sur une toile ou un carton [1]; planche IV, et devant cette toile les élèves assemblés, dont les yeux suivent attentivement l'extrémité d'une baguette conduite parmi les barreaux de l'échelle par la main du maître.

Ces barreaux, et les intervalles qu'ils laissent entre eux, retracent à l'esprit des élèves la disposition ascendante et descendante des sons de la gamme.

[1] Pour une classe un peu nombreuse, il faut donner à chaque barreau, blanc ou noir, neuf à dix lignes de largeur, ce qui fait environ sept pouces pour les cinq lignes de la portée, à quoi l'on ajoute au-dessus et au-dessous une ou deux lignes supplémentaires que l'on fait plus courtes, pour qu'elles ne se confondent pas avec les autres. Il est bon que les barreaux noirs soient d'une teinte un peu claire, pour que le bout de la baguette, que je suppose de cette couleur, puisse encore s'y détacher.

Planche, 4. Page, N° 32



Imp. lith. d'Eug. Macaire.

On aperçoit sans confusion ces barreaux distingués par deux couleurs alternatives; et leur compte en est plus aisé à faire pour la vue.

Maintenant le choix de celui qui portera la tonique est arbitraire, c'est au maître à l'indiquer; il en est de même du son de la tonique, qui est arbitraire également.

Ces conventions établies, le maître, en promenant l'extrémité de la baguette sur les barreaux, fera chercher aux élèves tour-à-tour toutes les distances; sa baguette représentant une note unique et mobile, remplacera cette figure ♩, fixée sur la musique écrite, et dessinera sur la toile en traces fugitives une multitude de chants : les élèves, étonnés d'obéir à la fois à la même impulsion, mesureront de l'œil et de la voix les intervalles, et s'habitueront à les franchir. Ils oublieront, en suivant des improvisations de plus en plus intéressantes, l'ennui d'une étude jusqu'alors si aride.

On ne voit donc sur cette portée, ni notes pour indiquer les intonations, ni signes pour en fixer les durées ; tout est au bout de la baguette : les intonations, puisqu'elle s'élève ou s'abaisse sur les barreaux; et les durées, puisqu'elle s'y repose plus ou moins de temps au gré du maître. Rien ne préoccupe l'élève de sa recherche, ni la note qui est passée et qu'il ne

voit plus, ni celle qui va suivre, puisqu'il ne l'aperçoit pas encore.

Voilà donc un moyen simple et facile de *tracer le son* pour faire étudier les intonations. C'est ce qui a fait donner à cet appareil le nom de *Méloplaste* [1].

On doit commencer l'étude des intonations sur le Méloplaste de la manière que nous l'avons indiqué paragraphe IV. On commence par monter la gamme depuis la tonique jusqu'à la dominante, et l'on redescend. On étudie ensuite la partie inférieure depuis la tonique jusqu'à la dominante, etc. On finira par former toutes les combinaisons possibles et franchir toutes les distances.

Les cinq doigts de la main peuvent au besoin remplacer la portée musicale hors de la classe; ce sera pour cette raison, dans l'acception générale, un *Méloplaste*. La colonne de chiffres figurée planche IV, pag. 32, servant aussi à étudier l'intonation, sera encore un *Méloplaste;* en un mot, tout ce qui pourra servir à *tracer* le son pourra être qualifié de cette dénomination. En suivant un démonstrateur au Méloplaste, ou bien en frappant soi-même les barreaux pour s'exercer, on s'aperçoit promptement des avantages suivants :

1° La vue n'est occupée chaque fois que d'un

[1] De *melos*, son, et *plasso*, je trace.

point unique, au lieu d'être distraite par une multitude de notes et de signes, ce qui arrive sur le solfége.

2° On ne peut chanter de mémoire, puisque la baguette changeant à chaque instant de barreau, présente des distances qui n'avaient pas été prévues.

3° Le maître peut à volonté ralentir ou précipiter ses mouvements, présenter des intonations faciles ou difficiles suivant l'intelligence des élèves, et le plus ou moins d'exercices qu'ils ont déjà faits. Les premiers jours on marche lentement; mais au bout de quinze jours, si l'on calculait la quantité de notes qu'un maître peut présenter en dix minutes seulement à ses élèves, on verrait qu'elle formerait plusieurs pages. Dans la méthode ordinaire, au contraire, un élève de quinze jours étudiera dans toute sa leçon un ou deux petits airs au plus.

4° Le maître a la facilité de changer souvent le barreau tonique, ce qui offre un grand avantage dont il sera question dans la suite.

5° Il peut aussi, en changeant souvent le son de la tonique elle-même, empêcher les élèves de se routiner à une série toujours semblable.

Le professeur prendra pour tonique dans les classes, le son qui convient mieux à la majorité des voix, et qui leur permet de monter et de

descendre. Chacun chante alors dans les limites de sa voix; celui qui ne peut donner les sons aigus doit s'arrêter lorsque la baguette s'élève au-delà de ses moyens, et il reprend le chant au moment où la baguette s'abaisse. Le contraire a lieu pour celui qui ne peut donner les sons graves.

§ IX. Si en partant d'une note quelconque, d'*ut* par exemple, je fais entendre successivement le *ré*, le *mi*, etc., ou le *si*, le *la*, etc., j'aurai émis ces notes par *degrés conjoints;* si au contraire je passe par-dessus une ou plusieurs notes sans les faire entendre, pour en donner une plus éloignée, cette seconde marche aura eu lieu par *degrés disjoints. On appelle donc degrés conjoints ceux qui se touchent, et degrés disjoints ceux qui sont séparés par des notes intercalaires.*

§ X. On distingue encore les différents intervalles qui existent entre les notes, par les noms de *seconde, tierce, quarte, quinte, sixte, septième* et *octave*. Le *ré* fait une seconde contre l'*ut;* le *mi* une tierce contre l'*ut*, et une seconde contre le *re* qui le précède, ainsi de suite; d'où l'on voit qu'*il n'y a de degrés conjoints que les secondes.*

§ XI. On observera dans la pratique sur le Méloplaste, que le barreau tonique étant désigné, les degrés impairs en montant se trouveront sur

des barreaux de la même couleur que le sien, et les degrés pairs sur des barreaux de la couleur opposée. Ainsi, si l'on place *ut*, première note de la gamme, sur un barreau noir, les trois barreaux noirs au-dessus porteront la troisième ou médiante, la cinquième ou dominante, et la septième ou sensible; la seconde ou sus-tonique, la quatrième ou sous-dominante, la sixième ou sus-dominante occuperont les barreaux blancs intercalaires. La huitième ou octave prendra rang également sur un barreau blanc, ce qui fait que la gamme suivante sera placée sur les lignes dans un ordre inverse de la première. *Voyez* planche IV, pag. 32.

En s'exerçant à compter rapidement les barreaux qui séparent les distances, on acquerra promptement de la facilité pour trouver le nom des notes, ce qui réduira les études faites sur le Méloplaste à la seule recherche des intonations.

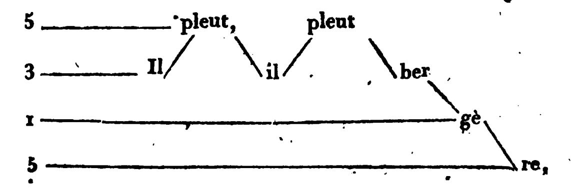
Il faut se rappeler qu'il est bien entendu que *les intervalles se comptent toujours en montant*, à moins qu'on n'exprime expressément le contraire.

Une attention qui peut paraître puérile, c'est de compter les distances sur ses doigts. L'expérience prouve que l'élève qui les suppute ainsi se trompe rarement, et les connaît infiniment plus vite que celui qui les compte de tête.

§ XII. Pour faciliter l'étude de l'intonation, on peut apprendre d'abord les distances essentielles. Les intervalles de tierce *ut, mi,* et *mi, sol,* par exemple, pourront servir de jalons pour trouver les autres. Nous avons vu que ces trois notes, la tonique, la médiante et la dominante étaient les plus importantes de l'échelle. Elles ont une autre propriété remarquable, qui est de former, étant chantées simultanément, un ensemble agréable. Tout ensemble de cette nature se nomme *accord.* C'est ici la note la plus basse des trois, en les supposant arrangées par ordre de tierces, qui donne son nom à l'accord. On ajoute ordinairement à celui-ci la qualification de *parfait*, pour le distinguer d'autres ensembles formant des accords différents que nous trouverons dans la suite.

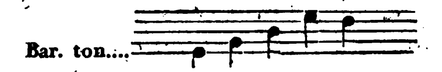
Pour retrouver cet accord et faciliter la mémoire, appliquons-lui le commencement de quelque air connu. Par exemple, l'air de *Malbrougt* commençant par *ut, mi;* la syllabe *mal* rappellera l'*ut,* et la syllabe *brougt* donnera immédiatement le *mi.*

L'air *Il pleut, bergère,* fera retenir *mi, sol, mi, sol, mi, ut, sol;* on peut le figurer ainsi :



Par ce moyen, ces distances seront bientôt dans l'oreille, et l'on pourra en apprendre d'autres en cherchant à retenir les notes d'airs connus. Un enfant saurait promptement l'intonation, si, au lieu de lui apprendre les paroles, on lui faisait retenir les notes des chants qu'il entend.

Quand on trouvera facilement les notes *ut*, *mi*, *sol*, on s'en servira pour apprendre les autres. Par exemple, veut-on chanter *ut*, *fa*, on peut monter au *mi* d'abord, et dire *ut*, *mi*, et puis *mi*, *fa*, et répéter *ut*, *fa*; ou bien s'élever au *sol* et descendre d'une note. Pour trouver *ut*, *si*, on pourra chanter *ut*, *mi*, *sol*, *ut*,



et descendre au *si*; ainsi de suite. Ces mots, *bar. ton.* sont l'abrégé de *barreau tonique*.

§ XIII. Jusqu'à présent, nous ne nous sommes occupés que de l'intonation, et notre étude a été de chercher à donner facilement aux notes les sons qui leur sont propres, afin de reproduire toute espèce de chants. Mais on peut facilement se convaincre que les intonations seules ne caractérisent pas un air de manière à le faire reconnaître; pour s'en assurer, on peut écrire sur la portée musicale ou en chiffres, les notes d'un

air; et les donner à lire à une personne qui n'est pas prévenue. On sera surpris d'entendre les notes, leur véritable intonation, et cependant de ne pas retrouver l'air que l'on croyait tracé. Au bout de quelques expériences de ce genre, on s'aperçoit qu'un chant se compose, non-seulement des intonations des notes, mais encore des durées différentes de ces mêmes notes : qu'il y a entre ces durées un certain balancement général et périodique, de manière qu'en prenant l'une d'elles pour unité de temps, les autres en seront des divisions exactes ou des multiples. C'est cette régularité entre les unités de durées des notes, qui forme un *cadence* agréable à l'oreille, lequel ajoute au plaisir de la sensation des sons, et que l'on nomme *mesure*.

La mesure nous plaît même indépendamment du chant. Le tambour est un instrument qui n'offre qu'une intonation uniforme, et le plaisir qu'il donne, en général, tient uniquement à la *précise* mesure qu'il offre ; variée de mille façons, tantôt donnant des unités de temps, tantôt des décompositions très-étendues, mais toujours régulières.

Il y a peu de personnes qui, par passe temps, n'aient eu l'idée de faire reconnaître aux autres des airs en frappant des coups avec une baguette. Puisqu'il n'y a pas alors d'intonation, il est bien

certain que ces coups ne peuvent représenter que la durée des sons. On peut donc reconnaître, jusqu'à un certain point, un air par sa mesure. La mesure est donc un des éléments constitutifs de l'air que l'on entend; elle appartient donc à la musique, et lui est aussi essentielle que l'intonation. Il y a toujours quelque chose d'incomplet dans le plaisir que fait éprouver une personne qui chante sans mesure. Ce défaut rend surtout impossible l'exécution des morceaux qui doivent être chantés à plusieurs voix.

La musique tire de la mesure un de ses plus grands charmes, une de ses ressources les plus puissantes. La mesure, comme la tonalité, est dans la nature, et n'est pas une convention arbitraire. Ce besoin de notre organisation se fait sentir pour d'autres objets que pour la musique.

Si des soldats s'avancent avec tumulte au combat, leurs pas irréguliers embarrassent leurs mouvements; tous conviennent de partir du même pied, et de le replacer en même temps : voilà le pas militaire inventé. Si des matelots tirent sur un cordage à temps inégaux, la fatigue qu'ils éprouvent inutilement les engage à réunir leurs efforts aux mêmes instants : voilà encore la mesure.

§ XIV. Mais revenons à la musique. Les sons d'un air se font entendre plus ou moins de

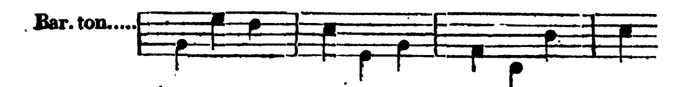
temps; l'oreille se plait à y mettre de la régularité, et leur division forme la mesure. Quant à l'unité de temps, elle est arbitraire; sa durée dépend du caractère de l'air dont il est question. On sent bien que la nature n'en offre pas un modèle, pas plus qu'elle n'en offre pour l'unité d'étendue. Cette unité dépend de la volonté du compositeur, et si l'on veut en conserver le souvenir, il faut recourir à un moyen mécanique; mais une fois adoptée, ses décompositions sont rigoureusement tracées par la nature même des choses.

On peut diviser un air en petits groupes, formés chacun d'une unité ou des décompositions de cette unité, de manière que tous les groupes soient égaux en durée; ainsi, par exemple, prenons l'air *Ah! vous dirai-je, maman*, et séparons par des virgules tous les groupes que l'oreille indiquera comme étant égaux, nous aurons: 11, 55, 66, 5, 44, 33, 22, 1, 55, 44, 33, 22, 55, 44, 33, 2, 11, 55, 66, 5, 44, 33, 22, 1.

En examinant ces groupes, on s'aperçoit que quelques-uns sont composés d'une seule note et les autres de deux notes. En prenant au hasard l'un des groupes de deux notes, on peut vérifier que chacune d'elles est égale à l'autre, et que par conséquent elles sont des moitiés de l'unité.

Voici maintenant le commencement de l'air

Gentil hussard, divisé par groupes égaux, au moyen de barres au lieu de virgules, ce qui est



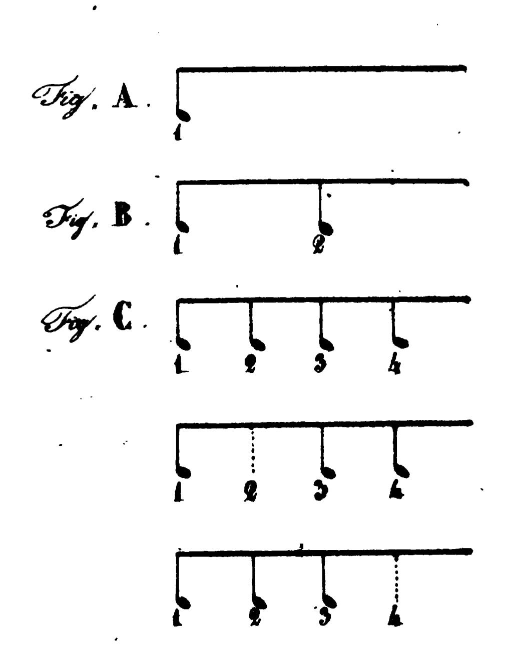
plus visible. En frappant des coups sur chacune des notes des trois premiers groupes, on reconnaît qu'elles sont égales; ainsi l'on pourra regarder chacune d'elles comme une *unité* de temps ou comme *un tiers*, si l'on considère le groupe entier comme formant l'unité.

§ XV. En continuant cette expérience sur d'autres airs, et les réduisant en groupes égaux, l'on se convaincra que l'unité ne peut se diviser d'abord que par nombre pair ou impair, que par deux ou par trois; ainsi il ne peut y avoir que deux modèles de mesure, *paire* ou *impaire*, *binaire* ou *ternaire*, ou enfin, selon l'expression usuelle, à *deux temps* ou à *trois temps*; quelles que soient ensuite les sous-divisions de l'unité. Tous les idéologistes sont d'accord sur ce point; ainsi, l'homme qui croit compter les objets quatre par quatre, ne les compte réellement que *deux* par *deux*. Dans cinq il fera la décomposition mentale *trois* et *deux* ou *deux* et *trois*.

§ XVI. On peut se rendre compte de la division de l'unité de temps de la manière suivante:

supposons cette unité représentée par une ligne A, *voyez* planche V; prenons dans chaque main un *plectre* ou baguette; convenons que celle de la main gauche battra toujours l'unité, et celle de la droite les divisions et subdivisions de l'unité, quand elles se présenteront. Il est clair que la baguette gauche, qui frappera le commencement de la ligne fig. A, en disant *mi*, sera un certain temps à la parcourir. Pendant ce temps, si la droite fait deux divisions, 1, 2, elle devra les faire dans la même durée, fig. B; si elle en fait quatre, fig. C, chacune d'elles sera plus petite, et leur total ne composera toujours que l'unité. Ainsi de suite.

§ XVII. Au lieu de se servir de la ligne A, qui occuperait trop de place pour former le tableau de la décomposition de l'unité, représentons-la par cette figure ꜰ. *Voyez* planche VI, figure *a*. Sa division en deux notes donnera deux figures semblables; mais pour marquer qu'elles ne sont que des moitiés de la première, on les joindra par un trait; *voyez* fig. *b*. Si maintenant on divise chacune de ces moitiés primitives par moitiés, on aura des quarts de l'unité; et pour se rappeler cette nouvelle division, on trace une nouvelle barre au-dessous de la première, ce qui forme deux groupes, et l'œil peut apercevoir, malgré les subdivisions, que la division primi-



Imp. Lith. d'Aug. Macaire.

Planche 6.

CHRON...

a

1

b

1 2

h

3

Souche binaire

...che ...naire

2

1 2

1

Sous-division binaire

Sous division ternaire

ternaire

c

1 2 3 4

1 2 3 4 5 6

1 2

d

1 3 4

e

1 2 3

Syncopes dérivées

f

1 2 4

2 3 4

2 4

4

86.

tive était deux, et par conséquent binaire; *voy.* figure *c.* En même temps nous numérotons, comme il est marqué, l'unité et ses subdivisions, qui conserveront invariablement les noms de ces numéros.

Si, par exemple, la première moitié de l'unité n'est pas divisée et que la seconde le soit, le second groupe se nommera néanmoins *trois*, *quatre*, et le premier groupe, formé seulement de l'initiale *une*, en portera le nom; *voyez* fig. *d.* La figure *e* présente le contraire, c'est la première demie qui est divisée, et la seconde ne l'est pas. Lorsque la même note se prolongera, son prolongement, exprimé par un point, aura la valeur qu'aurait la note dont il tient la place; ainsi, fig. *f*, le point, prolongement du deux, tenant la place d'un quart, se comptera comme un quart. D'après cela, on doit déjà concevoir une grande partie de la formation du tableau. Voici comment il faut s'en servir : le maître tient une baguette de chaque main; la baguette gauche frappe toutes les initiales, c'est-à-dire tous les 1 de chaque groupe, et la droite les décompositions, comme nous avons fait paragraphe XVI. Alors la baguette gauche frappe continuellement l'unité adoptée d'une manière invariable, pendant que la droite exprime successivement les diverses subdivisions de cette unité,

de même que dans une horloge l'aiguille des heures ne marque que celles-ci, et les aiguilles des minutes ou des secondes marquent les diverses fractions qu'elles représentent. L'élève, avec deux baguettes, ou avec les deux mains seulement, suit les mouvemens du maître. Il peut ensuite s'exercer seul à cette étude, qui lui donnera promptement une grande habitude de la mesure, ainsi que la connaissance des diverses valeurs. Lorsque l'unité n'est pas divisée en valeurs égales, la main droite frappe alors la plus petite division; on nomme seulement les divisions existantes, toutes celles sous-entendues sont indiquées par une inflexion de la voix; ainsi la série *a*, *b*, *c*, *d*, *f*, se prononcera *une — une*, *deux*, *— une*, *deux*, *trois*, *quatre*, *— u...une*, *trois*, *quatre*, *— une*, *deux*, *trois...a*, *— une*, *deux...eux*, *quatre*, etc.; de cette manière les décompositions qui n'ont pas lieu sur le groupe n'en seront pas moins senties.

Lorsqu'on aura bien compris ceci, on saisira également le commencement de l'autre partie du tableau qui concerne la division de l'unité en trois parties, ou la mesure ternaire. Ainsi, par exemple, la série de groupes *a*, *g*, *h*, *i*, se prononcera *une — une*, *deux*, *trois — a...a...a — une*, *deux...eux*, etc. Ces prolongemens causent dans les commencements des mouvements d'hilarité

dans les cours, mais on reconnaît bientôt leur utilité, et l'on cesse de s'occuper de ce qu'ils peuvent présenter de puéril.

Les premiers groupes dont nous venons de donner la formation sont suffisants pour étudier quelque temps. Quand on les connaîtra bien, on devinera facilement la marche des autres. Cependant je l'indiquerai plus tard dans cet ouvrage, au fur et à mesure que je supposerai l'élève plus avancé. On voit sur le tableau que les lignes ainsi indiquées......... sont les prolongements qui représentent les durées qui ne sont pas écoulées. On les supprime dans les groupes sur la portée, comme inutiles et désagréables à l'œil. Elles ne sont tracées ici que pour figurer la totalité de la ligne qui représente l'unité, afin que l'on se fasse, une fois pour toutes, une idée bien exacte de ce que signifient les groupes.

On voit que le tableau dont nous venons de former les coupes principales donnera le moyen d'étudier l'unité de temps et les variétés de décompositions qu'elle peut offrir; c'est donc un *mesureur du temps*. On le nomme pour cette raison *Chronoméristе*. Son langage, qui assigne des noms à chaque valeur, vu sa position, et rappelle les valeurs comme le nom de la note en rappelle le son, est une des conceptions les plus heureuses de la méthode. Le *Méloplaste* et le *Chrono-*

mériste sont les deux moyens les plus puissants de notre enseignement; l'un pour étudier les intonations, l'autre pour étudier la mesure.

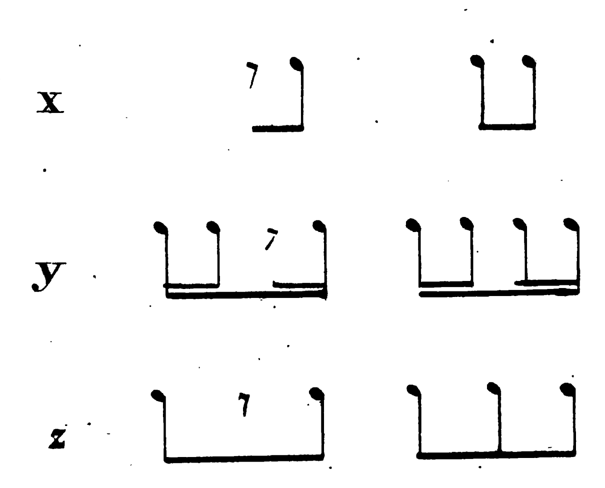
§ XVIII. Si une des parties du temps devait s'écouler en silence, au lieu du point qui marque le prolongement, on se servirait alors de ce signe ٦, qui exprime le silence; ainsi, même planche VII, figures *x*, *y*, *z*, le signe du silence vaut, dans le premier groupe, une demie, et dans le second un quart, dans le 3e un tiers, ainsi de suite.

Si nous écrivons la musique avec les chiffres, le point servira toujours de prolongement, mais au lieu du signe ٦, qui exprime le silence, nous emploierons le zéro.

§ XIX. Résumons la manière d'écrire la mesure, c'est-à-dire de figurer aux yeux l'unité de temps et ses diverses divisions et subdivisions. Le son et sa durée sera exprimée par la note sur la portée ou le chiffre dans l'écriture en chiffres; le silence sera figuré par ce signe ٦ sur la portée, ou celui-ci o en chiffres; enfin le prolongement de la note ou du silence sera figuré par le point. Avec ces trois éléments uniques on pourra tout exprimer en musique, en se rappelant les conventions suivantes.

La note, le silence ou le prolongement, employés seuls, représentent l'unité: joints ensemble par des barres, ils prennent différentes valeurs.

Planche 7. *Page N.° 48.*



Imp. Lith. de [illegible]







En Chiffres

a 1 2 2 1 7 6 5

b 1 . . 2 1 . 2 3

c 1 0 2 0 7 . 1

m

Imp. lith. d'Aug. Macaire.
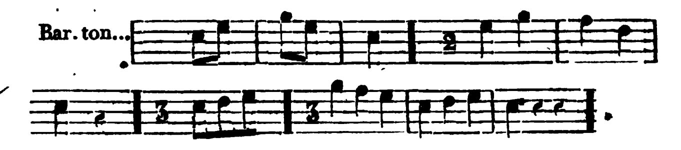
Ce principe a une certaine analogie avec celui si simple du système de numération. Chaque division partielle de l'unité, ou subdivision, doit être annoncée par une barre ou trait d'union qui joint des aliquotes semblables ; ainsi la quantité de barres indique la dernière fraction à laquelle on est arrivé dans la subdivision. D'après cela, on verra facilement, planche VIII, figure *a*, que la note vaut d'abord *l'unité*, puis des *demies*, puis des *quarts*; *fig. b*, que le point prolongement de la note vaut d'abord une *unité*, puis une *demie*, puis un *quart*; *figure c*, que le silence vaut d'abord un entier, puis un tiers.

Nous trouvons dessous la répétition des mêmes passages écrits en chiffres, ce qui fera voir la similitude de ces deux écritures.

§ XX. Une autre attention importante, c'est d'avoir soin de tracer les barres de sous-division en conservant les groupes partiels, de manière à rappeler leur origine et par conséquent la division qui subsistait avant eux. *Voy.* planche VIII, figure *m*. La première est bien faite, et rappelle par ses deux groupes partiels qu'il y avait deux moitiés; la deuxième figure est mal faite. On en trouvera une grande quantité de cette sorte dans la musique ordinaire ou usuelle, ce qui est dû à l'insouciance des compositeurs. Il faut aussi, sur la portée musicale, avoir soin de faire les

barres d'union un peu obliques, pour qu'elles ne se confondent point avec celles de la portée.

§ XXI. Nous avons vu qu'il n'y avait que la mesure binaire ou ternaire : la mesure binaire sera composée d'une unité de temps divisée en deux moitiés, ou de deux unités de temps; la mesure ternaire d'une unité de temps divisée en tiers, ou de trois unités de temps. Nous avons vu, parag. XIV, qu'au lieu de séparer les groupes sur la portée par des virgules, on les séparait par des lignes verticales; c'est ce qu'on appelle *barres* ou *bâtons de mesure*. Dans la mesure binaire à un temps, ils se placeraient après chaque temps, mais elle est peu usitée; dans la mesure binaire à deux temps, ils se placent de deux en deux temps. Il en est de même de la mesure ternaire, qui est également usitée à un temps ou à trois. Ce qui est compris entre deux bâtons de mesure se nomme *mesure partielle*, ou simplement mesure. Exemple :



Voici trois mesures d'une mesure binaire à un temps; trois mesures d'une mesure binaire à deux temps; une mesure ternaire à un temps et

trois mesures ternaires à trois temps. On conçoit que le même air ne peut supporter qu'une de ces deux mesures dans toute sa durée. L'oreille qui aurait adopté, je suppose, la mesure ternaire dans un air, serait horriblement choquée d'y entendre entremêler des mesures binaires, et réciproquement.

§ XXII. L'oreille reconnaît la mesure indépendamment des durées par le retour périodique d'un *temps fort*[1]; il est plus facile de le sentir que de le définir; ainsi, dans l'air Mal-*brougt* s'en *va* en *guer*-re, les temps forts tombent sur les syllabes *brougt*, *va*, *guer*. Le temps fort revient à des distances égales, et, comme nous venons de l'éprouver en chantant l'air de Malbrougt, il affecte différens passages sur lesquels le chanteur appuie davantage. Un air est bien écrit si les temps forts se trouvent au commencement de chaque mesure partielle, parce qu'alors le chanteur est mieux averti de leur retour, et les exécute avec plus de précision[2].

§ XXIII. Avec les données précédentes, nous pouvons déjà écrire en chiffres ou sur la portée

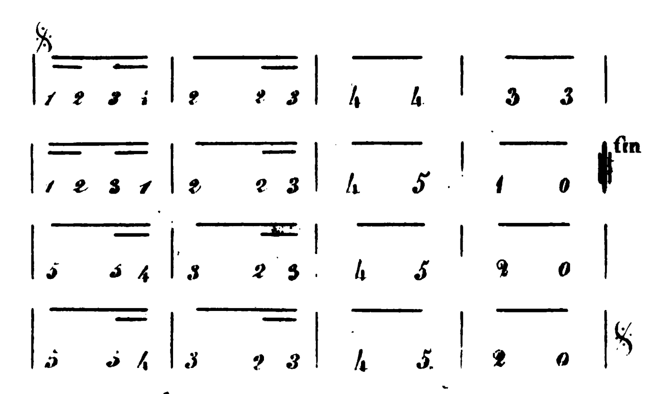
[1] Ce n'est pas ma faute si l'usage a donné au mot *temps* plusieurs significations trop détournées, qui, je le sens, doivent présenter de la confusion.

[2] Les temps peuvent être considérés comme les cadencés principaux périodiques du chant de l'homme qui marche.

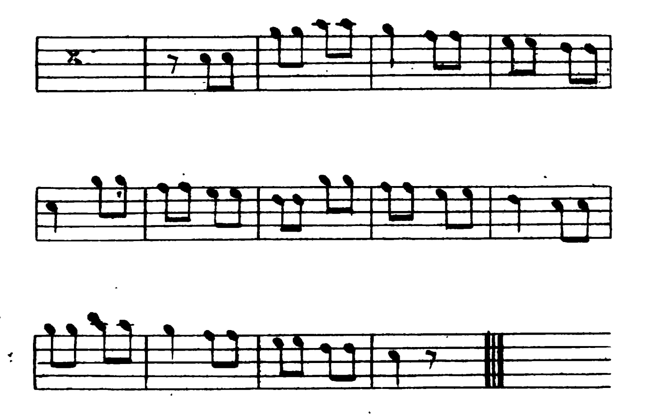
divers petits airs qu'il est bon de retenir par cœur, en prononçant les notes par leurs noms, ce qui est un moyen de se familiariser promptement avec l'intonation. Dans la lecture ordinaire, on ne commence à lire courramment que lorsque l'on a fait une provision de mots avec lesquels l'œil est déjà familiarisé; de même, dans la lecture de la musique on ne déchiffre courramment aussi que les passages que l'oreille a acquis et retenus. *Voyez* planche IX, deux airs; le premier écrit en chiffres, le second en notes.

J'engage beaucoup l'élève à ne pas se presser d'écrire en notes, mais à écrire d'abord en chiffres, et ensuite à *traduire* sur la portée. Il s'apercevra, au bout de quelques semaines, combien ce travail préparatoire lui donnera de facilité, et la comparaison de ces deux notations lui fera voir clairement l'avantage de celle en chiffres, si elle avait pu lui échapper. En effet, après deux leçons seulement, les élèves sont familiarisés avec les chiffres; un 1 leur rappelle sur le champ l'*ut*, un 6 le *la*, ainsi de suite; mais il faut un bien plus long espace de temps pour reconnaître les notes sur le Méloplaste ou sur la portée musicale, surtout si l'on pense aux divers changements qu'il est possible de faire subir au barreau tonique. Il en résulte nécessairement que l'étude de

Air: J'ai du bon tabac.



Air, Ah! vous dirais-je



Imp. litho d'Aug. Macaire.

l'intonation est entourée de plus de difficultés par la notation ordinaire que par celle en chiffres. La mesure des deux airs ci-dessus, planche IX, est binaire; seulement le premier est à un temps divisé en deux, et le second à deux temps; ce qui, au fond, revient au même, puisque l'unité étant arbitraire, on peut la prendre plus ou moins longue, et les quarts du premier air peuvent valoir les moitiés d'unités du second.

§XXIV. Cette figure 𝄋, qui se trouve au commencement et à la fin du premier air, est ce qu'on appelle un *renvoi;* de la fin ou d'une portion quelconque de l'air, elle ramène au commencement. Le mot *fin*, écrit à la fin de la seconde ligne, exprime que le sens musical finit là.

Dans l'air écrit sur la portée, j'ai marqué avec une croix la place de l'*ut* qui donne celle de toutes les autres notes[1]. Cette croix peut remplacer les

[1] Le professeur qui suivra ce livre pour enseigner, fera bien de donner à chaque leçon, ou à presque toutes, un air en chiffres dont il graduera la difficulté. Il obligera l'élève à le traduire sur la portée, en changeant souvent en même temps la place de l'*ut*. Il pourra varier aussi le choix des mesures afin d'avoir l'occasion de revenir sur leur explication, et il fera soigneusement remarquer chaque fois que, malgré toutes les dénominations employées, les mesures à deux et à trois temps sont les seules réelles; par conséquent qu'il serait à désirer qu'on s'en tînt à ces deux expressions. Une bonne partie de la leçon doit être employée aussi à l'étude du Méloplaste et du chronomériste, et la théorie ne doit être donnée que successivement et en proportion des progrès. Cette

mots *har. ton.*, et nous l'emploierons dorénavant.

§ XXV. Voici, planche X, un exemple d'un air en mesure ternaire, écrit en trois temps. Il est composé de deux *reprises*. On appelle ainsi une portion d'un air qui offre un sens complet, ou à peu près complet. La reprise s'indique, comme on le voit, par deux barres verticales. Ce nom lui vient de ce que le plus souvent les reprises se répètent. La répétition s'indique par deux points placés du côté du fragment qui doit être répété. Ainsi celle n° 2 indique que l'on doit répéter deux fois ce qui est à gauche, et le n° 4 indique que l'on doit répéter deux fois ce qui est à gauche et ensuite deux fois ce qui est à droite.

J'ai écrit une seconde fois la première reprise de ce morceau, et j'ai marqué la mesure à un temps; on voit que cela revient au même en prenant cette seconde unité trois fois plus lente que la première.

Abandonnons la mesure, sur laquelle nous reviendrons, et faisons quelques observations sur la gamme et sur l'accord parfait.

§ XXVI. Si l'on avait besoin de savoir ce qui
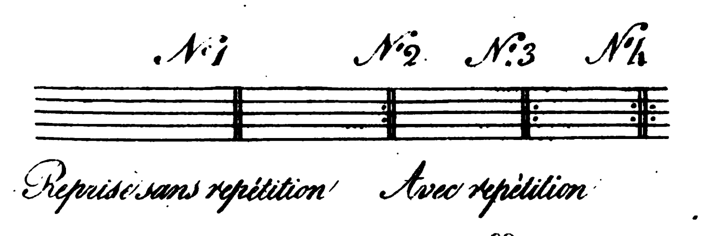
théorie finit ordinairement avec mes cours, qui sont de six mois. Elle doit en même temps amener peu à peu l'explication des différens mots du dictionnaire musical, pour ne pas fatiguer l'élève par une nomenclature sèche et aride.

| 3 33 33 | 3 .2 1 | 2 1 2 | 5 . . | 1 1 1 | 2 1 5 |

| 3 1 4 | 3 . 2 | 3 33 33 | 3 .2 1 | 2 1 2 | 5 . . |

| 1 1 1 | 2 1 5 | 3 4 2 | 1 . . ‖ 2 22 22 | 2 4 3 |

| 2 3 1 | 7 . 5 | 7 71 22 | 6 67 11 | 7 1 6 | 5 . . ‖



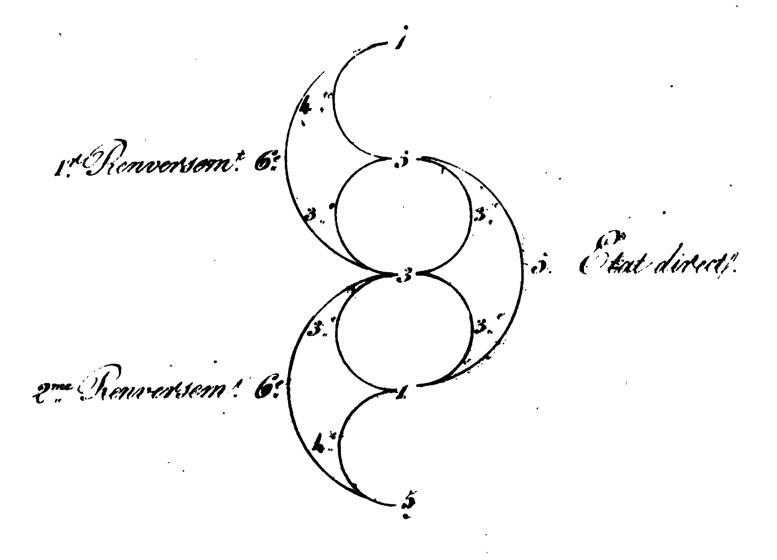
1° Reprise de l'Air ci-dessus.

| 3 33 33 | 3 .2 1 | 2 1 2 | 5 | 1 1 1 | 2 1 5 |

| 3 1 4 | 3 . 2 | 3 33 33 | 3 .2 1 | 2 1 2 | 5 |

| 1 1 1 | 2 1 5 | 3 4 2 | 1 ‖

litho. d'Aug. Macaire, à Paris.



Imp. lithe d'Aug. Maurice

manque à un intervalle pour obtenir son octave, il faudrait compter à partir de la note supérieure de cette distance jusqu'à l'octave de l'inférieure; prenons *ut*, *ré*, pour exemple, 1, 2; il faudra compter à partir de 2 jusqu'à ce que nous retrouvions l'*ut* supérieur, et nous aurons pour résultat une septième. Cette septième sera ce que l'on nomme le *complément* de la seconde 1, 2. *Le complément d'une distance est donc ce qui lui manque pour atteindre son octave.* Ainsi *voyez* planche XI, 6, 2 aura pour complément 2, 6, etc. Une seconde aura donc pour complément une *septième;* une tierce, une *sixte;* une quarte, une *quinte;* et, réciproquement, une quinte aura pour complément une *quarte*, etc. On voit que la distance et son complément doivent toujours faire le nombre neuf, ce qui en facilite la recherche. On ne sera pas surpris que la distance proposée et son complément fassent neuf, tandis que l'on n'a parcouru qu'une octave, si l'on fait attention que la note intermédiaire a été comptée deux fois. Il ne faut pas oublier que lorsqu'on parle d'une distance, c'est toujours en montant qu'elle doit être prise. Ainsi, si je parle de la distance *ut, sol,* le sol sera la quinte au-dessus de l'ut, et non la quarte au-dessous.

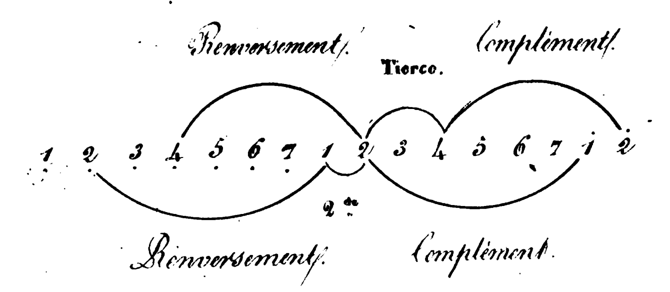
§ XXVII. L'*accord parfait* est, comme nous

l'avons vu, parag. XII, composé de trois notes. Chacune d'elles pouvant tour-à-tour être mise à la base et prise pour point de départ, il en résultera trois combinaisons différentes dans la position de l'accord. Examinons-les. Commençons par *ut*, *mi*, *sol*, *voyez* planche XI : cette position est la plus naturelle, puisque *ut*, la note la plus importante, est à la base; aussi la nomme-t-on l'*état direct*. L'état direct se compose de la tierce *ut*, *mi*, de celle *mi*, *sol*, qui forment ensemble la quinte *ut*, *sol*. Il faut, comme l'on voit, diminuer *un* du total formé par deux intervalles ajoutés, puisque le son intermédiaire a été compté deux fois, ainsi que nous l'avions déjà remarqué pour les compléments, parag. XXVI.

Prenons maintenant *mi* pour base, et portons l'*ut* à l'aigu ; nous aurons la position *mi*, *sol*, *ut*, composée d'une tierce et d'une quarte formant ensemble une sixte ; c'est le *premier renversement*.

Enfin mettons *sol* à la base, nous aurons *sol*, *ut*, *mi*, composé d'une quarte et d'une tierce, formant, comme le premier renversement, une sixte. C'est le second renversement.

On voit que les deux renversements sont composés des mêmes éléments, *quarte* et *tierce*, mais placés dans un ordre différent. On voit aussi que, dans tous les deux, la tonique se trouve au haut



Imp. lithe. d'Aug. Macaire

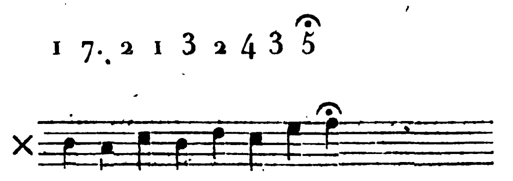
de la quarte. Ces considérations sur les positions de l'accord sont utiles, car on trouve souvent des mesures, des phrases entières qui ne sont composées que des notes d'un même accord. En voici un exemple tiré de l'opéra du Déserteur, musique de Montigny : *Le roi passait et le tambour*, etc.

| o $\overline{\text{o5}}$ | i 5 | $\overline{\text{3i}}$ $\overline{\text{35}}$ | $\overline{\text{3i}}$ $\overline{\text{35}}$ | $\overline{\text{3i}}$ $\overline{\text{35}}$ | i . | .

§ XXVIII. Nous savons que l'on compte les intervalles en montant. Quand on veut exprimer le contraire pour une distance, on se sert encore du mot *renversement*. *Le renversement d'une distance est donc le complément de cette distance pris en sens inverse de celui ordinaire.* Ainsi, par exemple, le complément de la seconde *ut*, *ré*, serait la septième 2 i ; son renversement sera 1 2. *Voyez* planche XII. On se sert de cette connaissance pour apprécier rapidement un intervalle un peu considérable. La distance 2 i a pour renversement la seconde 1 2, donc c'est une septième ; mais le complément peut servir à la même fin.

§ XXIX. En s'occupant de l'étude de l'intonation, on verra bientôt qu'il y a des intervalles plus difficiles à franchir que d'autres, ce qui ne dépend pas toujours de la quantité de notes qui les séparent. On trouve, par exemple,

bien plus aisément les notes à intervalles d'octave que celles qui sont à la distance de quarte ou de quinte. Les intervalles plus faciles sont sans contredit ceux de seconde et de tierce, il faut commencer par se les rendre bien familiers. Voici à cet effet une étude que l'on peut faire sans s'occuper de la mesure :



En restant plus ou moins de temps sur chacune de ces notes, on peut varier les airs que l'on produira. On voit qu'il s'agit de descendre de seconde et monter de tierce tour-à-tour.

Arrivé à la dominante, on peut s'y arrêter pour se reposer, et l'on reviendra en sens inverse en chantant
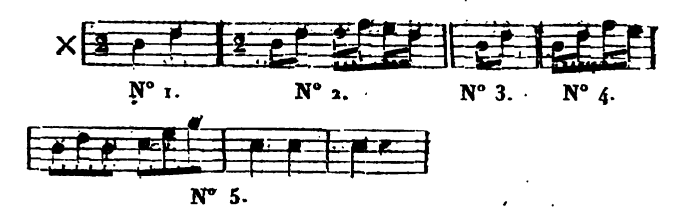
5 3 4 2 3 1 2 7 1

§ XXX. Ce signe 𝄐 placé sur le *sol* de l'exemple ci-dessus, à la première étude, est ce que l'on nomme *point d'orgue*. Le point d'orgue sert à prolonger à volonté la note sur laquelle il se trouve. Il se fait ordinairement sur la dominante,

mais il peut aussi se faire sur d'autres notes. Comme il suspend la mesure, le chanteur ou l'instrumentiste saisit quelquefois ce moment pour déployer la vivacité ou la grace de ses moyens, en faisant entendre les divers caprices que son imagination lui suggère. L'orgue, étant le plus ancien des instrumens un peu considérables, lui a donné son nom. Le point d'orgue se place encore sur un silence, ce qui donne la faculté de former un repos d'une longueur que le goût détermine.

§ XXXI. Nous avons dit, parag. XV, qu'il n'y avait réellement que la mesure à deux temps et la mesure à trois temps; en un mot, que la mesure binaire et celle ternaire, ce qui est plus général. Comme nous trouverons dans la musique ordinaire une foule de *désignations* particulières, il faut nous familiariser avec elles peu à peu. Parlons d'abord de la mesure binaire.

Rappelons-nous que, dans un chant bien noté, la barre doit précéder les temps forts; ils désignent alors le commencement de chaque mesure partielle. Si d'un temps fort à l'autre il y a deux portions égales, la mesure sera binaire, quelle que soit la figure des groupes de subdivision, car chacune de ses portions pourra être divisée de diverses manières, et la mesure n'en sera pas moins binaire ainsi.



Le n° 1 présente deux unités formant la mesure binaire; le n° 2 les représente encore, mais divisées elles-mêmes et formant deux groupes; le n° 3 présente une seule unité divisée en deux moitiés, ce serait la mesure à un temps binaire; elle n'est pas en usage; le n° 4 offre la même avec une sous-division. Dans le n° 5, les groupes présentent des décompositions ternaires, la mesure n'en est pas moins binaire. Toutes ces mesures sont donc binaires, et devraient s'indiquer par un 2. Nous ferons voir les autres désignations que l'on emploie.

Quelquefois on écrit la mesure à deux temps comme s'il était possible qu'elle fût à quatre. Cette décomposition n'est que pour l'œil; elle rend la notation plus ou moins compliquée sans changer l'air, puisque les bâtons de mesures se retrouvent devant les mêmes notes qu'auparavant. Ainsi, l'exemple cité parag. XXVII est écrit dans la partition comme il suit :

5 | i.5. | 3 1 3 5 | 3 1 3 5 | 3 1 3 5 | i... | , etc.

L'intention du compositeur a été de faire chanter le morceau une fois plus lentement qu'on ne l'aurait fait naturellement sans cela. Mais cette écriture est vicieuse, et le même but aurait été rempli en indiquant le caractère du morceau, puisque nous avons vu que tout dépendait du choix de l'unité, laquelle pouvait à volonté durer plus ou moins de temps. Lorsque l'on trouvera une mesure à quatre temps, on pourra donc la battre en deux, en réunissant, par la pensée, en un groupe les deux premiers temps de chaque mesure partielle, et les deux derniers, également en un groupe; ou, si le morceau est très-lent, il faudra battre chaque unité séparément.

§ XXXII. Il faut tâcher que l'étude de la mesure marche de front avec celle de l'intonation. En avançant dans celle-ci, nous chercherons à former des intervalles plus difficiles. Nous avons déjà reconnu comme sons principaux la tonique, la dominante et la médiante; il est nécessaire de passer à d'autres combinaisons.

Voici une étude pour exercer la tierce *sol*, *si*; la mesure est ternaire.

05i | 757 | i5i | 757 | i00 ||

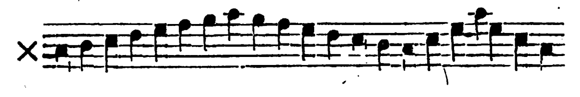
On doit éprouver de la gêne à rétrograder au *sol* après avoir donné le *si*; la voix se porterait

plus facilement sur la tonique. Il est bon d'apprendre de mémoire cette petite phrase et les suivantes. Le passage de la tonique à la sus-dominante offre encore plus de difficultés. Il semblerait que cet intervalle ne doit pas être plus embarrassant à intoner que tout autre de même nature, que *ut*, *mi*, par exemple. Cependant, on peut s'assurer du fait, nous en verrons plus loin la raison. Nous pouvons néanmoins remarquer dès à présent que l'intonation sera plus facile à mesure que l'on se portera sur les notes les plus importantes de la gamme. Il est certain que l'oreille reconnaîtra plus aisément une tonique, une dominante, que les autres notes de l'échelle. Voici deux études pour passer de la tonique à la sus-dominante :

Mesure ternaire 017 | 671 | 517 | 671 | 100 ||

Mesure binaire 01 | 61 | 51 | 67 | 10 ||

Il est bien aussi de chanter une gamme montante et descendante, et de répéter plusieurs fois l'accord parfait, aussi en montant d'abord, puis ensuite en descendant.



§ XXXIII. On place ainsi dans son oreille les

distances les plus remarquables de l'échelle, et l'on s'en sert ensuite pour se guider vers celles dont la sensation est plus vague. Ces études sont toutes appuyées sur le désir de revenir pour clôture à la tonique. Ce désir constitue ce qu'on appelle le *sentiment de la tonalité;* sentiment musical bien naturel, et cependant connu bien tard. La prose de l'église, que l'on peut croire être le reste de l'ancienne musique, ne le respire que faiblement et d'une manière souvent indécise. C'est ce sentiment très-prononcé au contraire, dans la musique moderne, qui semble lui avoir fait prendre un rapide essor depuis un siècle environ; c'est lui qui nous sert de guide dans l'étude de l'intonation, et dans l'examen que nous faisons graduellement des relations qui existent entre les divers sons de la gamme.

Dans le choix du point de départ grave ou aigu, il faut avoir égard à l'étude que l'on se propose, pour ne pas se fatiguer en chantant trop long-temps dans le haut, ce qui rendrait la voix criarde; ou dans le grave, ce qui la rendrait sourde. Comme la justesse des intonations ne tient pas non plus au degré de force d'émission du son, j'engage à ne pas crier, d'abord pour ne pas se fatiguer la poitrine, ensuite pour conserver à la voix tout son velouté; car, à l'exception de quelques personnes privilégiées par la

nature, il est difficile de forcer sa voix sans lui faire perdre le moelleux qui en fait le charme.

§ XXXIV. Nous avons reconnu, parag. XII, que la tonique, la médiante et la dominante formaient un ensemble agréable auquel nous avons donné le nom d'*accord*. On voit que l'accord d'*ut* est composé de deux tierces l'une sur l'autre. Si nous essayons d'élever aussi sur d'autres notes deux tierces l'une sur l'autre, nous trouverons chaque fois des ensembles agréables dont les uns se ressembleront, les autres différeront.. Après nous être convaincus que cet essai peut réussir sur chacun des degrés de la gamme, nous en conclurons que chaque note offre un accord composé avec elle-même de la tierce et de la quinte en dessus; ainsi l'accord de *sol* se formera du *si* et du *ré* supérieur, celui de *fa* sera *fa*, *la*, *ut*, ces deux accords sont les plus faciles à entonner après celui d'*ut*, ils sont aussi les plus importants à retenir pour le moment. Il sera bien de les étudier comme l'on doit avoir fait celui de d'*ut* et de développer leurs renversements. On formera pour eux des figures semblables à celles du parag. XXVII, et l'on verra que l'état direct et les renversements de ces accords seront formés des mêmes intervalles, savoir : l'*état direct*, de deux tierces formant ensemble une quinte et les *renversements*, d'une tierce et d'une quarte for-

mant ensemble une sixte, quoique placées différemment dans chacun des renversements ; donc toutes les fois que trois notes peuvent être placées les unes sur les autres, de manière *à présenter des tierces, elles forment accord* : dans cet état, la tonique se trouve nécessairement à la base et la position de l'accord est celle de *l'état direct.*

Ces trois mêmes notes, *disposées de manière que la tonique soit la note supérieure, formeront le premier renversement.*

Enfin le *second renversement* a lieu quand la *tonique est au milieu.*



Le n° 1 représente l'état direct de l'accord d'*ut ;* le n° 2, le premier renversement de l'accord de *sol;* le n° 3, le deuxième renversement de l'accord de *fa.*

§ XXXV. Dans ces exemples, je viens de supposer que plusieurs voix ont fait entendre simultanément les sons de l'accord : on le reconnaîtrait néanmoins lors même qu'une voix seule chanterait les notes qui le composent. Ainsi cette phrase :

135 | 7̣25 | 135 | 10. |

est formée d'abord de l'état direct de l'accord d'*ut*,

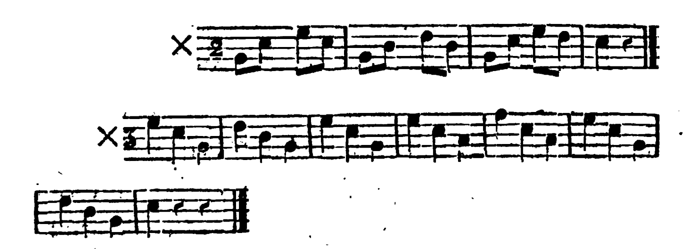
puis du premier renversement de celui de *sol.* Celle-ci

135 | 146 | 135 | 10. |

commence par l'état direct de l'accord d'*ut* ; il est suivi du second renversement de l'accord de *fa.*

Cette succession des notes d'un accord, frappées dans un ordre quelconque, se nomme *batterie.* Ainsi, le dernier exemple ci-dessus est composé des batteries de l'accord d'*ut* et de celui de *fa.* L'exemple précédent est composé des batteries de l'accord d'*ut* et de celui de *sol.* Il faut s'exercer à entremêler ces trois accords, en formant avec leurs batteries toutes sortes de combinaisons.

Etudes de batteries.



§ XXXVI. En chantant les notes sur la portée, il faut s'habituer à connaître de suite la distance que l'on franchit, avons-nous dit. On voit que

deux barreaux qui se touchent donnent un intervalle de seconde.

En sautant d'un barreau au barreau de la même couleur le plus voisin, on franchit un intervalle de tierce.

Deux barreaux séparés par deux autres sont nécessairement de couleur différente, et les notes qu'ils portent sont à la distance de quarte.

Les notes à distance de tierce, quinte ou septième, sont faciles à reconnaître, puisqu'elles sont sur le barreau de la même couleur, dans la même octave.

La lecture de la musique peut être comparée à la lecture ordinaire. Dans celle-ci on est obligé, en commençant, de décomposer les phrases et les mots, et de lire chaque signe graphique : plus tard, l'œil et l'intelligence embrassent des masses. De même, on finit par lire les groupes notés comme ne formant qu'un tout; car ils peuvent être considérés comme les mots de la musique.

§ XXXVII. Dans le langage ordinaire, deux personnes qui liraient en même temps des choses différentes, ne présenteraient à l'oreille qu'une cacophonie désagréable; et l'attention de l'auditeur, sollicitée de chaque part, les abandonnerait toutes deux. Il n'en est pas ainsi en musique; deux et même plusieurs voix chantant des choses différentes, peuvent concourir à former un ensemble unique.

C'est alors que la musique déploie toute sa puissance. L'auditeur ébranlé par la multitude des sensations qu'il reçoit et qui se prêtent un mutuel appui, loin de s'entrechoquer, cède à sa douce magie, et livre son ame entière aux sentiments qu'elle veut lui faire éprouver.

Chanter à plusieurs voix des airs différents que le compositeur a arrangés de manière à n'en faire qu'un tout pour l'exécution, est ce qu'on appelle chanter en parties.

Deux parties forment un *duo* :

Trois parties forment un *trio* :

Quatre parties un *quatuor*, etc.

L'ensemble de la connaissance des règles à observer dans ces compositions, forme ce qu'on appelle la science de l'*harmonie*.

On ne doit étudier l'harmonie, qu'après avoir suivi le cours de Méloplaste, lequel ne traite que de la *mélodie*, c'est-à-dire d'un chant seul.

Ainsi, nous chanterons en parties pour former notre oreille aux effets de l'harmonie ; mais nous n'examinerons que superficiellement le rapport qui doit exister entre ces mêmes parties.

§ XXXVIII. Commençons par étudier une portion du grand *chœur* de la création, *Oratorio* [1] d'Haydn.

[1] On appelle *oratorio* des espèces d'Opéra dont le sujet est tiré des livres saints.

On appelle chœur un morceau à plusieurs parties, dans lequel chaque partie est chantée par plusieurs voix, à l'unisson : tandis que, dans le *duo, trio* ou *quatuor* proprement dits, chaque partie n'est chantée que par une seule voix, ce qui en donne deux pour le duo, trois pour le trio, etc.

I.re Partie.

| 0 . . 5 | 1 . 1 1 | 2 . 2 2 | 3 1 6 2 | 1 . 7 5 |

| 1 . 1 1 | 2 . 17 65 | 3 1 6 2 | 1 . 7 56 | 7 1 2 3 |

| 4 . . 3 | 2 2 1 7 | 1 . 0 56 | 17 21 32 43 |

| 54 27 5 56 | 7 1 2 3 | 4 . . 3 | 2 2 1 7 | 1 0 |

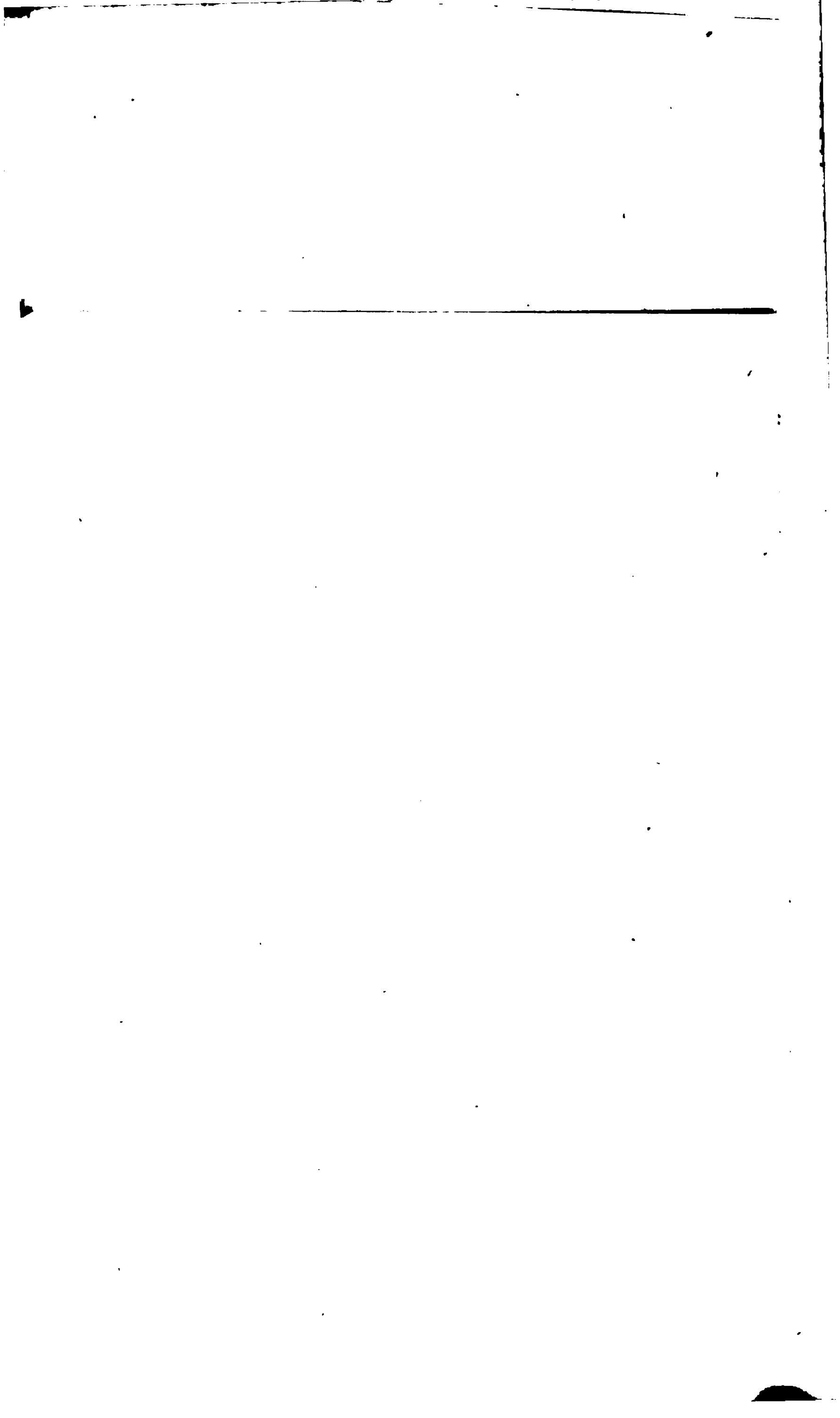
On voit que ce morceau est écrit en quatre temps, ce qui est, comme nous savons, la double mesure binaire. Avant de le chanter, il faudra en battre la mesure par temps, comme nous l'avons expliqué à la fin du parag. XXXI. Sur chaque temps nous nommerons *une*, et nous ferons sentir les prolongements ou les silences. Les deux premiers temps de la septième mesure étant divisés en deux, seront frappés et nommés *une, deux*, puisque s'ils étaient tracés en notes sur la portée, ils seraient représentés par ce signe. Lorsqu'on se sera assuré de la mesure de ce morceau, on pourra commencer à chercher les intonations. J'engage à bien apprendre par

cœur cette première partie, qui est celle du *soprano* ou *dessus*, faite ordinairement par les voix de femmes ou d'enfants. Nous donnerons un peu plus loin la partie de *basse*; c'est celle qui est faite par les hommes, dont la voix descend le plus bas, et dont le timbre est le plus mâle; lorsque ces deux parties seront sues séparément, on essaiera de les mettre ensemble.

§ XXXIX. Il est évident que deux morceaux faits pour être chantés ensemble sont composés tous les deux dans la même mesure, et doivent marcher pas à pas dans l'exécution[1]. Sans cette exacte correspondance, ils ne formeraient pour l'auditeur qu'une désagréable confusion. Le premier essai que nous ferons nous convaincra combien l'étude de la mesure est indispensable, et combien il est nécessaire de ne pas se laisser rebuter par son aridité: sans cela on ferait des progrès dans l'intonation; mais arrivé à un certain degré, on serait arrêté à tout moment par la mesure, dans l'exécution du moindre morceau, et l'on n'aurait plus le courage de se livrer à une étude arriérée qu'il faut faire marcher de front avec celle de l'intonation.
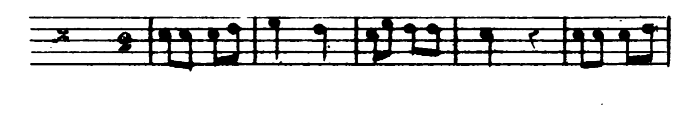
Il faut donc étudier la mesure sur le chrono-
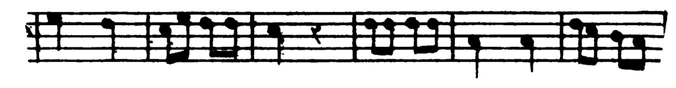
[1] Pour obtenir cette régularité, un des musiciens est chargé de battre ostensiblement la mesure, et les autres doivent le prendre pour guide.



Modèles d'Etudes de Mesures

Air: Au clair de la Lune





mériste, et on fera bien aussi d'arranger des groupes de même nature ensemble, et d'en former des phrases mesurées que l'on s'exercera à frapper. J'entends par groupes de même nature, ceux qui ont la même décomposition binaire ou ternaire, planche XIII.

Lorsque l'on a un morceau à déchiffrer, il faut commencer par reconnaître la nature de sa mesure, binaire ou ternaire, le nombre de temps, et enfin frapper les notes de cet air avant de le chanter, comme s'il ne représentait autre chose qu'une suite d'exercices de mesures à l'instar de celle du chronoméristе. Ainsi, à l'inspection de l'air, *Au clair de la lune*, ci-contre, planche XIII, on reconnaîtra que la mesure est binaire à deux temps; on verra que les sous-divisions sont également binaires : alors, en battant par chaque temps, on aura une suite de frappés représentés au-dessous. Les temps écoulés en silence doivent être frappés comme les autres, seulement on les compte à voix basse, pour se souvenir qu'ils ne seront pas chantés.

Il en serait de même si la mesure était ternaire; en voici un court exemple dans l'écriture par chiffres, pl. XIII. Le même air est écrit à un temps divisé par trois, ou à trois temps, ce qui reviendra au même, si la première fois, n° 1, l'unité est triple de la seconde n° 2. On voit aussi, n° 2,

que l'on peut frapper par unité, et dire *une*, *une*, *une*, etc., ou, considérant une mesure entière d'une barre à l'autre comme un seul temps divisé en trois, battre *une*, *deux*, *trois*, comme la première fois. Ces exemples, bien compris, amèneront à résoudre tous les cas qui pourront se présenter.

§ XL. On a dû remarquer dans les airs notés qui précèdent une sorte de symétrie entre les phrases qui les composent. Voilà une analogie frappante avec la poésie. On peut s'en convaincre en décomposant la plupart des chants, et plaçant leurs différentes phrases les unes sous les autres. Voyez planche XIV, l'air *Au clair de la lune*, donne quatre phrases symétriques, dans lesquelles il y en a une répétée trois fois, ce qui les réduit seulement à deux.

L'air du *premier pas* est composé aussi de cinq phrases en apparence, mais il n'y en a réellement que deux.

Cette manière d'écrire la musique en décomposant les phrases, familiarisera promptement ceux qui l'exerceront avec le mécanisme de la mesure.

Nous pouvons faire sur les deux exemples précédents, plusieurs remarques importantes. Nous voyons que toutes les phrases sont d'un nombre

Air: Au Clair de la Lune

| 1 1 1 2 | 3 2 | 1 3 2 2 | 1 0 |
Au clair de la lu... ne mon a-mi pier-rot

| 1 1 1 2 | 3 2 | 1 3 2 2 | 1 0 |
prê te moi ta plu... me pour é-crire un mot

| 2 2 2 2 | 6 6 | 2 1 7 6 | 5 0 |
ma chan.......................... feu..

| 1 1 1 2 | 3 2 | 1 3 2 2 | 1 0 |
ou-vre moi.......................... dieu.

Air: Le Premier pas...

| 3 3 3 | 5 .3 | 1 1 2 2 | 3 1 |
Le premier pas.............. pen... se

| 3 3 3 | 5 .3 | 1 1 2 2 | 1 0 |
craint.......................... pas

| 2 7 2 | 3 1 3 | 4 2 4 | 3 1 |
heu-reux.................. quon cède

| 2 7 2 | 3 1 3 | 4 2 4 | 3 1 |
en badi nant.............. con... cé

| 3 3 3 | 5. | 2 2 3 | 1 0 |
le premier pas pas

Imp. lith. de [illegible]

pareil de mesures. Ce nombre est ici de quatre, et c'est celui qui est le plus usité.

Nous voyons ensuite que les coupes adoptées dans la première phrase se répètent à peu près périodiquement dans le reste de l'air. Les différents groupes peuvent être comparés aux mots du discours ; et chaque phrase musicale aux vers de la poésie ; la cadence qui existe dans celle-ci est bien plus prononcée dans la musique : aussi est-il nécessaire en chantant et battant la mesure, de marquer plus fortement la première note de chaque unité de temps, surtout de ceux qui indiquent le commencement de la mesure. Nous l'avons déjà reconnu, parag. XXII, en parlant des temps forts.

Faisons enfin la remarque la plus importante: on sait qu'un vers finit par une rime masculine ou féminine; la phrase musicale a sa terminaison tout-à-fait semblable. On appelle *finale masculine* celle qui tombe sur un frappé de la mesure. Trois de celles de l'air ci-contre *Au clair de la lune*, sont dans ce cas. Le frappé tombe trois fois sur l'*ut* qui termine la phrase, et une fois sur le *sol*.

Lorsqu'au contraire la dernière note de la phrase ne tombe pas sur le frappé, la finale est féminine. C'est ce qui arrive dans l'air du *premier pas*, au premier et au troisième vers.

Nous reviendrons sur ces observations intéres-

santes, en parlant de la manière d'écrire un air sous la dictée. On peut examiner de nouveau les modèles d'études de mesures de la pl. XIII, page 71, on y verra chaque fois deux phrases symétriques; la première avec une finale féminine, et la seconde avec une finale masculine. Un morceau quelconque finit presque toujours par une finale masculine, sans quoi il ne paraîtrait pas terminé. La finale féminine semble en effet appeler une suite, tandis que la masculine complète le sens de la phrase.

§ XLI. Revenons aux études d'intonation[1]. Nous avons engagé à former toutes les combinaisons possibles avec les diverses faces des trois accords de la tonique, de la dominante et de la sous-dominante. Dans ces études, il faut avoir toujours soin de faire dominer l'accord d'*ut*, d'y revenir après la batterie d'un autre accord, d'en faire en quelque sorte le lien qui doit unir les deux autres accords.

Si l'on négligeait cette précaution; si, par exemple, on restait trop long-temps sur l'accord

[1] Le maître peut commencer après sept à huit leçons à conduire deux baguettes sur la portée du Méloplaste. Il divise pour cela la classe en deux portions suivant le caractère des voix. En chantant ainsi en parties pendant quelques minutes, les élèves se forment l'oreille et se trouvent encouragés à l'étude de l'intonation qui acquiert pour eux un nouvel intérêt.

Grand

Soprano b	5	1 . 1 1	
Mesure à 4 temps. Tenore a	5	5 . 3 1	
Basse A	5	1 . 1 1	

2 . 17 65	3 1 6 2	1 . 7 56	6
7 . . 2	5 . 6 6	5 5 5 5	
5 72 5 7	1 3 4 2	5 5 5 5	

17 21 32 43	54 27 5 56	7 1 2 3
2 1 7 1	2 . . 5	2 1 7 1
4 3 2 1	7 . . 5	4 3 2 1

de *fa*, on remarquerait avec surprise que la tonalité semblerait perdre son pouvoir, et que l'on ne sentirait plus le désir de retourner à *ut*, mais qu'au contraire on s'arrêterait volontiers sur le *fa*. Nous reviendrons plus tard sur cette singularité remarquable.

§ XLII. Nous pouvons maintenant étudier la partie de basse du *chœur de la création* [1], dont nous avons vu la première partie, page 69. On les trouvera réunies planche XV.

Avant d'essayer de la réunir à la première, il faut s'assurer qu'on la possède parfaitement. On laissera pour le moment la 2e partie qui est celle du *ténore*. La première partie doit être chantée par les *soprano*. Ce mot italien est le même que celui de *dessus*, qui lui correspond en français; c'est la voix aiguë des enfants et surtout celle des femmes, car il est bon de savoir qu'en général, leur voix est plus élevée d'une octave entière que celle des hommes. Ainsi, deux personnes de sexe différent qui croient chanter à l'unisson, en faisant les mêmes passages, chantent réellement à l'octave l'une de l'autre.

Indépendamment de cette différence qui existe

[1] N'oublions pas qu'il entre dans l'esprit de la méthode de présenter les études en chiffres, au moins pendant les premiers mois, et d'obliger l'élève à les traduire sur la portée.

entre la voix de l'homme et de la femme, il y a des nuances assez tranchées entre les différentes voix d'hommes, comme entre les différentes voix de femmes, et l'on a établi une classification dont nous nous entretiendrons plus loin. Dans ce moment, nous allons nous rendre compte des trois voix principales; cette connaissance nous est nécessaire pour savoir le point de départ à l'exécution du *chœur de la création* que nous venons de donner.

Les voix d'hommes se divisent généralement en voix de *basse* et voix de *tenore*, que nous traduisons par *taille*. Les premières sont celles qui descendent le plus bas, et les *tenores* possèdent quelques notes de moins au *grave*, mais leur limite à *l'aigu* est reculée d'autant.

On se rappelle que le nombre des sons que peut rendre une voix a environ les mêmes limites pour tous les hommes. La différence entre la voix des basses et celle des tenores est à peu près d'une octave. Au-dessus de la voix de tenore se trouve la voix de femme, également plus élevée à peu près d'une octave que celle du tenore. Il en résulte que si l'on fait chanter ensemble ces trois voix à l'unisson ou en parties, elles devront être échelonnées par octave. Ainsi en désignant l'*ut* inférieur des basses par A, celui du tenore plus aigu pourra se représenter par *a*, et enfin

Soprano b	i		
	5		
	3		
	1	i	
	5.	5	
		3	a Tenore
Basse A	i	1	
	5	5.	
	3		
	1		
	5.		

celui des soprano par B; alors chaque partie sera écrite en chiffres, comme si elle était seule, au lieu qu'il aurait fallu une grande quantité de points pour désigner les mêmes parties, à cause des octaves qui existent entre elles. La planche XVI représente le tableau de la position respective de ces voix. On voit que *l'ut* à l'aigu de la basse est pointé au-dessus, et correspond à *l'ut* tonique du tenore; que l'*ut* à l'aigu de celui-ci est pointé au-dessus, et correspond à *l'ut* tonique du soprano; que le *sol* au grave du tenore est pointé au-dessous, et correspond au *sol* non pointé de la basse, etc. Un coup d'œil attentif sur ce tableau mettra à même de bien concevoir la position des trois parties écrites sur le *chœur de la création*. C'est à ce dessein seulement que la partie de tenore est tracée, et non pour la chanter maintenant avec les autres. Il faut, au point où nous en sommes, se contenter de réunir la première partie et la basse; pour cela, il est indispensable de bien savoir l'une et l'autre séparément, après quoi on les chantera ensemble[1].

[1] Le maître fait étudier à toute la classe la même partie. Pour cela je rappelle que l'on commence par battre la mesure; l'étude de l'intonation ne doit venir qu'après celle-là. Lorsque toute la classe sait les différentes parties d'un morceau, le maître fait alors la division des voix en soprano, tenore et basse, selon que chacun en est partagé. Il fait ensuite chanter aux soprano seuls leur partie; quand il s'est assuré qu'on la possède, il passe aux

§ XLIII. Si nous voulons maintenant faire sur la portée musicale la traduction du chœur de la création, il faut que nous conservions les rapports qui existent entre les parties. Or, nous savons que l'*ut* de chacune d'elles est à une octave supérieure de celle qui la précède au-dessous, et l'inspection de la portée nous fait voir que lors même que nous prendrions le premier barreau tonique aussi bas que possible, c'est-à-dire, lors même que nous mettrions l'*ut* sur le premier barreau noir, nous ne pourrions jamais écrire toutes les parties supérieures sur la portée, à moins de lui ajouter une grande quantité de lignes supplémentaires qui finiraient par devenir fatigantes pour la vue.

Pour obvier à cet inconvénient, écrivons sur la portée chacune des parties, sans avoir égard à ses relations avec les autres, et prenons pour barreau tonique celui qui conviendra le mieux à chaque voix : commençons par la basse [1].

tenores, puis aux basses. Dans les différentes études on peut varier la tonique et la prendre telle qu'elle ne fatigue pas trop les élèves. Au moment de chanter, le maître doit choisir l'*ut* de manière que les différentes voix puissent atteindre les notes extrêmes que comporte leur partie à l'aigu ou au grave. Il faut pour cela jeter un coup d'œil sur la note la plus basse de la partie de basse et sur la plus aiguë des parties supérieures. Avant de commencer, le maître fera bien de chanter trois ou quatre mesures pour donner le caractère du mouvement.

[1] Il fallait donner, comme un fait de convention, la position

On se rappelle que nous avons remarqué, parag. II, que la nature ne fixait pas le son de l'*ut;* cependant, comme il est nécessaire que les instruments de musique soient accordés sur la même tonique, pour pouvoir jouer facilement ensemble et s'accorder avec les voix, ils sont presque tous fabriqués sur le même *ut* de convention. Comparons maintenant les sons des différentes voix avec un instrument ; le piano, par exemple :

L'expérience prouve que le son le plus grave qu'une voix de basse puisse faire entendre est l'avant-dernier *fa* du clavier du piano, en commençant par le grave. Si donc nous voulons prendre un barreau tonique pour la voix de basse, de manière à utiliser le plus possible la portée, nous mettrons le *fa* grave tout-à-fait sous les lignes, et l'*ut* se trouvera placé sur le second barreau blanc ascendant : mais comme c'est ici la place du *fa* qui entraîne celle de l'*ut*, nous désignerons le *fa* de préférence; ainsi, au lieu d'écrire barreau

des *trois clefs*, ou bien il fallait l'expliquer d'une manière qui facilitât leur *entente* aux élèves en même temps qu'elle en ferait sentir la nécessité. J'ai pris ce dernier parti comme plus convenable à l'esprit de cet ouvrage. Maintenant l'on peut disputer sur les limites des voix et sur les rapports exacts des clefs : j'engagerai à s'adresser aux inventeurs. *J'explique la partition* aux élèves pour aider leur mémoire par le raisonnement, et je demande que l'on donne des raisons plus plausibles. Cette exposition n'est, au surplus qu'une anticipation de la théorie générale des clefs, que je donnerai plus loin, et qui m'aurait paru prématurée ici.

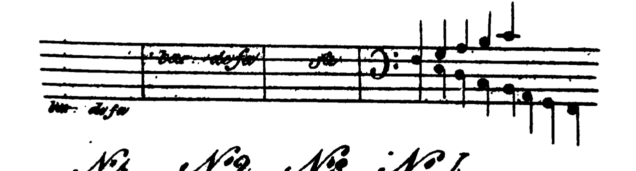
tonique sur celui qui porte *ut*, nous écrirons barreau de *fa* sur celui qui porte cette note, et nous prendrons de préférence le barreau supérieur qui est plus précis que le barreau blanc, sous la portée. Voyez planche XVII. Au lieu d'écrire *barreau de fa*, on pourrait écrire simplement *fa* : ou enfin, comme cela se pratique, mettre le signe que l'on voit n° 4, qui signifie la même chose. Dans l'origine c'était une F, et les deux points indiquaient comme maintenant la position précise de la note entr'eux.

Ainsi, *la figure n° 4 indiquant la position de* fa, *la nature de la voix qui doit chanter, et l'étendue des sons que peut donner cette voix, se nomme* clef de *fa*. *C'est la clef de la voix de basse.*

Si nous faisons pour la voix de ténore la même recherche, nous trouverons que le son le plus grave qu'elle donne en général est le second *ut* du clavier du piano, en commençant par le grave; nous désignerons cet *ut* sur le barreau supérieur, comme étant plus facile à reconnaître que le barreau blanc inférieur de la portée : ce sera le quatrième barreau noir ascendant. Le signe de convention de cet *ut* a souvent varié; enfin, voici celui généralement adopté, planche XVII.
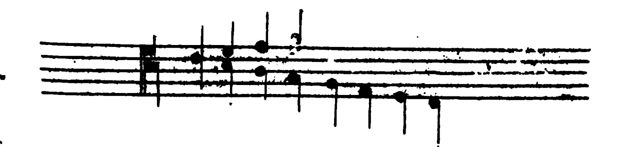
*Ainsi, la figure indiquant la position d'*ut, *la nature de la voix qui doit chanter, et l'étendue*

Voix de Basse.



N.° 1. N.° 2. N.° 3. N.° 4

Voix de Ténore ou Taille.



Litho de Mairiste

*des sons que peut donner cette voix, se nomme clef d'*ut. *C'est la clef des voix de tenore.*

Enfin, comme la voix de *soprano* ou *dessus* est une voix aiguë, recherchons de préférence sa limite aiguë : nous trouverons que c'est à peu près le cinquième *sol* du clavier du piano, toujours en commençant par le grave. Adoptons son octave désignée sur le barreau noir inférieur correspondant. Le barreau tonique se trouvera le troisième barreau blanc en montant. On se servait d'abord d'une *s* pour indiquer le sol; peu à peu elle a été déformée, et est devenue le signe que l'on voit planche XVIII.

Ainsi, cette figure indiquant la position de sol, *la nature de la voix qui doit chanter, et l'étendue des sons que peut donner cette voix, se nomme clef de* sol; *c'est la clef des voix de* soprano.

Rien de si simple maintenant que de traduire sur la portée le chœur de la création écrit en chiffres.

Commençons par la basse : nous plaçons d'abord la clef de *fa* sur la troisième portée, puisque les deux premières seront occupées par les parties de soprano et de dessus. Nous indiquerons par un 4 la mesure à quatre temps; la place de la tonique, comme nous venons de le voir, sera sur le second barreau blanc ; ainsi tous les chiffres pointés au-dessous s'écriront en notes sur la portée

sous les *ut*, et les chiffres non pointés prendront place dessus.

Passons à la voix de tenore : traçons d'abord sa clef ; la tonique est située sur le quatrième barreau noir ascendant : ainsi, les chiffres pointés au-dessous seront traduits par des notes placées sous ce barreau. Les notes non pointées prendront rang au-dessus.
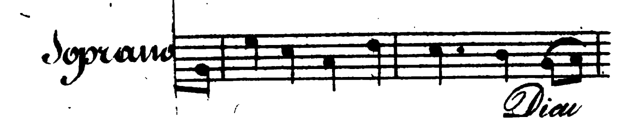
Enfin, traçons la clef de *sol* sur la première portée, pour y traduire la partie des soprano; l'*ut* est situé sur le troisième barreau blanc, en montant ; ainsi les notes sous ce barreau correspondront aux chiffres pointés au-dessous, et les notes situées au-dessus correspondront aux autres. *Voyez* la planche XIX.

Ainsi chaque partie est traduite sur la portée, et n'en dépasse pas les limites. Les trois genres de voix sont indiqués d'une manière positive.

§ XLIV. C'est l'ensemble de ces parties ainsi copiées que l'on nomme *partition* [1].

[1] Il est essentiel de copier correctement la musique pour que la difficulté de la lecture ne fasse pas manquer ou interrompre l'exécution. Il faut pour cela que le papier soit fort, blanc, et ne perce point; la réglure doit être égale, pas trop fine pour les commençans, et les lignes un peu pâles, pour que les notes et autres signes se détachent bien dessus. L'encre des notes doit, au contraire, être noire, mais pas luisante. Il faut avoir soin aussi d'enfermer par une accolade les portées de toutes les parties qui chantent ensemble. Les bâtons de mesure doivent se correspondre

Soprano
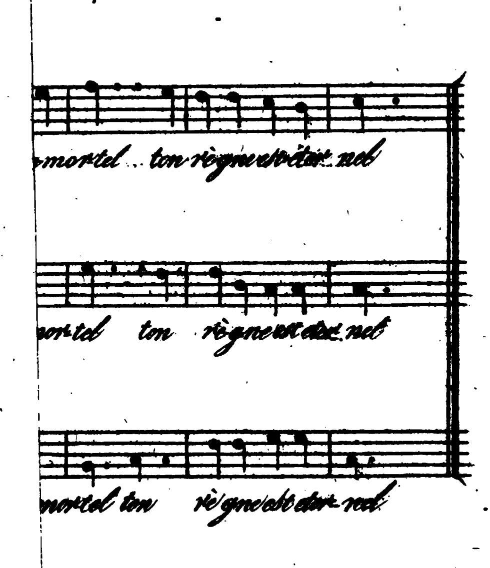


Tenore

Dieu

Basse

Dieu



Im. Litho. de Maccioni, [illegible]

N.° 1.

N.° 2.

N.° 3.

N.° 4.

Im. Litho. de Macaire

Nous parlerons plus loin de la manière de placer les paroles.

§ XLV. Après plusieurs essais pour chanter ensemble les deux parties extrêmes du chœur ci-dessus, on s'apercevra que la plus grande difficulté à surmonter est celle de la mesure, pour frapper et compter les prolongements et surtout les silences. Les commençants sont toujours tentés de n'en tenir aucun compte; ils ont de la peine à rendre avec exactitude ces interruptions dans le sens du discours musical.

Voici, pour s'y exercer, quelques études de mesure sans intonation. *Voyez* planche XX.

Les deux premiers exemples appartiennent à la mesure binaire. Le premier est un exercice pour les prolongements, et le second, pour les silences. Les deux autres appartiennent à la mesure ternaire. Chacun de ces exemples est composé de deux phrases *semblables* ou *symétriques*, terminées, la première par une finale féminine, et la seconde par une finale masculine.

Voici deux autres exercices semblables, avec l'intonation.

N° 1. ‖ $\overline{054}$ | 3 $\overline{045}$ | 2 $\overline{023}$ | $\overline{432}$ $\overline{21\underset{\cdot}{7}}$ |

| $\overline{1.3}$ $\overline{554}$ | 3 $\overline{045}$ | 2 $\overline{223}$ | $\overline{432}$ $\overline{21\underset{\cdot}{7}}$ | 1 ‖

pour que chacun puisse suivre aisément la partie d'un autre, lorsqu'il a des silences à compter et que les mesures partielles offrent un coup d'œil régulier.

Dans l'exemple précédent, la mesure est binaire, mais la sous-division est constamment ternaire.

N° 2. 0.3 | 101 | 202 | 707 | 153 |
101	202	707	101
606	707	567	111
606	707	567	10.	

§ XLVI. Dans les deux exemples précédents, le sens est constamment interrompu par les silences. Ces coupures sont désignées sous le nom général de *syncopes*. On nomme encore syncope, le prolongement d'une note qui appartient à deux temps; ainsi, dans cet exemple,

| 0 01 | 17 .2 | 21 .3 | 32 43 21 | 7 05 |
| 54 .3 | 32 42 | 21 .7 | 1 0 ||

Presque tous les temps sont syncopés; car cet arc qui joint les deux premiers *ut*, les deux *ré* d'après, etc., indique que la seconde note n'est que le prolongement de la première. L'on aurait pu écrire

0 01 | .7 .2 | .1 .3 | .2 43 21 | 7 etc.

On voit que les syncopes donnent un caractère particulier au chant.

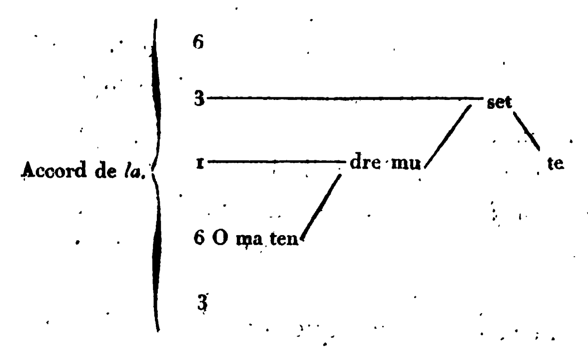
§ XLVII. Dans l'étude n° 2 ci-contre, on retrouvera la tierce 16, que les commençants confondent souvent avec la quarte 15. Pour s'assurer que ce n'est pas cette dernière distance que l'on entonne, il n'y a qu'à descendre par degrés conjoints de l'*ut* au *la*, en chantant 1, 7, 6. Comme nous voyons que cette tierce fait la base de l'accord *la*, *ut*, *mi*, cherchons à retenir les intonations de cet accord.

Si nous le comparons à celui d'*ut* qui nous est déjà familier, nous trouverons une grande différence entr'eux, soit que nous fassions des batteries sur ces accords, soit que nous les fassions entendre l'un après l'autre en chantant à la fois toutes les notes, ce qui exige au moins trois voix. Nous remarquerons nécessairement que l'accord de *la* produit une sensation plus triste, plus mélancolique que celle que fait naître l'accord d'*ut*.

Il arrive souvent aux commençants de modeler malgré eux, par imitation, cet accord de *la* sur celui d'*ut*, ce qui le dénature. Pour s'assurer de la justesse des intonations qui le composent, on peut, comme nous venons de le dire plus haut, faire entendre les notes intermédiaires par degrés conjoints, ou bien l'établir dans l'oreille, au moyen d'un chant déjà connu, comme nous avons fait pour l'accord d'*ut*.

Le commencement de l'air *ô ma tendre musette*, remplira notre but. Au lieu de prononcer

ces syllabes, habituons-nous à y substituer le nom des notes correspondantes.



Par ce moyen, cet accord sera bientôt fixé dans notre oreille, d'une manière invariable; si nous pouvions l'oublier, nous aurions recours à l'étude ci-dessus.

§ XLXIII. Quels que soient les sons qui composent un accord, on donne à la note qui se trouve à la base dans son état direct, le nom de *tonique;* à celle au-dessus, celui de *médiante;* et, enfin, à la supérieure, celui de *dominante.* Ainsi, dans l'accord de *la,* qui se compose à l'état direct de *la, ut, mi; la* est la tonique, *ut* la médiante et *mi* la dominante. Si l'on fait subir à cet accord les divers renversements dont il est susceptible, chacune des notes n'en conservera pas moins le nom qu'elle a pris dans l'état direct: *ut, mi, la,* par exemple, est le premier renversement de l'accord de *la:* alors la médiante se trouve à la base, la

dominante au-dessus et la tonique à l'extrémité supérieure, ainsi de suite. Ces dénominations sont données par extension et par analogie à ce qui se passe dans l'accord d'*ut*, qui est celui de la *tonique* de la gamme. Ainsi chaque note portera un accord, lequel aura sa tonique, dominante et médiante, qu'il ne faut pas confondre avec celles du ton d'*ut* que nous connaissons.

§ XLIX. Si l'on a bien compris tout ce qui précède, on a dû remarquer combien notre *système d'écriture* pour la mesure, appliqué soit aux chiffres, soit à la portée musicale, est simple et facile. La mémoire ne peut oublier les signes des valeurs sans que le raisonnement ne les reproduise à l'instant, tant les principes en sont raisonnables. Il serait à désirer que ce mode, proposé par P. Galin, devînt général et remplaçât le *système de mesure usuel*. Né du caprice, les signes nombreux de ce dernier suivent des lois irrégulières qui en rendent l'étude longue et fatigante pour la mémoire. La comparaison que nous en ferons avec *notre* notation sur la portée, fera ressortir tous les avantages de celle-ci en même temps qu'elle donnera les moyens de surmonter les difficultés de la notation *usuelle*.

Je vais exposer les bases de cette dernière, dont Guy d'Arrezzo passe pour être l'inventeur.

Avant lui, les Grecs désignaient les notes de

la musique par les lettres de leur alphabet. Il inventa la portée musicale telle que nous la voyons; mais au lieu de cette figure 𝅘𝅥 unique, qui prend dans *notre* système différentes valeurs suivant sa position, Guy, ou ses successeurs, donnèrent aux notes différentes formes pour désigner les diverses valeurs. On partit d'une base fausse et démentie tous les jours par l'expérience; on supposa que la mémoire conserverait le souvenir d'une *unité absolue*, que l'on nomma la *ronde*; cette ronde fut censée valoir une mesure entière à quatre temps. Ses divisions et subdivisions eurent lieu comme il suit, *voy.* pl. XXI. La ronde fut divisée en deux *blanches*, la blanche en deux *noires*, la noire en deux *croches*, la croche en deux *doubles-croches*, la double-croche en deux *triples-croches*, enfin la triple-croche en deux *quadruples-croches*. Il résulte de ces sous-divisions binaires successives, que:

La *ronde* équivaut à 2 blanches, ou à 4 noires, ou à 8 croches, ou à 16 doubles-croches, ou à 32 triples-croches, ou enfin à 64 quadruples-croches.

La *blanche* vaut 2 noires, ou 4 croches, ou 8 doubles-croches, ou 16 triples croches, ou enfin 32 quadruples croches.

La *noire* vaut 2 croches, ou 4 doubles-croches, ou 8 triples-croches, ou enfin 16 quadruples-croches.

sique usuelle.

Bâton de 4 Mesures. bâton de 2 mesures.

1 Ronde . . . nité de Comparaison. — Pause, Silence de la ronde

2 Blanches . oitié de la ronde. — demi-pause Silence de la Blanche.

4 Noires . oitié de la blanche de la ronde. — Soupir, silence de la noire.

8 Croches . . oitié de la noire de la ronde. — ½ Soupir, silence de la croche.

16 Doubles Cro oitié de la croche de la ronde. — ¼ de soupir, silence de la double croche.

32 Triples croch oitié de la double croche de la ronde — ⅛ de soupir, silence de la triple croche.

64 Quadruples Croches oitié de la triple croche de la ronde. — 1/16 de soupir, silence de la qua.le croche.

ence de la moitié de leur valeur.

. Equivaut à . .

. Equivaut à . .

. Equivaut à .

&c.a

La *croche* vaut 2 doubles-croches, ou 4 triples-croches, ou 8 quadruples-croches.

La *double-croche* vaut 2 triples-croches, ou 4 quadruples-croches.

La *triple-croche* vaut 2 quadruples-croches.

En même temps que l'on établissait les valeurs représentatives du son, on créait pour les silences correspondants les signes que l'on peut voir sur la même planche, pour la ronde, la noire, la croche, etc., et que l'on nomme *pause*, *demi-pause*, *soupir*, *demi-soupir*, *quart de soupir*, *demi-quart de soupir*. Mais au lieu de compléter le système entier par des signes indiquant la *prolongation*, soit des notes, soit du silence, et ayant aussi une valeur déterminée, on est sorti de la route qu'on s'était tracée, et, par une convention nouvelle, on a décidé que le point, placé contre une note ou un silence, prolongerait cette note ou ce silence de la moitié de leur valeur. C'est ainsi que la *blanche pointée* équivaut à trois noires, la *noire pointée* à trois croches, etc.; le *soupir pointé* équivaut à un soupir et un demi-soupir, le *demi-soupir pointé* équivaut à un demi-soupir, plus un quart de soupir, etc.

En regardant le tableau planche XXI et résumant cette explication, on voit que la notation en usage emploie, pour les valeurs de notes

et de silences, une grande quantité de signes dont la valeur est considérée comme *absolue*, et qu'elle se sert d'une convention particulière pour les prolongements; ce qui compose un système mal coordonné, indépendamment des difficultés qu'il présente.

Dans *notre* notation, au contraire, un seul signe représente la *note*, un autre le *silence*, un troisième le *prolongement*, et l'emploi de ces matériaux est le même pour tous.

Cette comparaison, toute à l'avantage de *notre* notation, doit faire naître dans l'esprit de l'élève du dégoût pour la notation *usuelle* et du découragement pour l'étudier. Néanmoins, indépendamment de la nécessité de le faire, il reconnaîtra bientôt, en traduisant réciproquement les deux notations, combien la *nôtre* lui donnera de facilité pour concevoir l'autre, dont les signes lui deviendront peu à peu plus familiers.
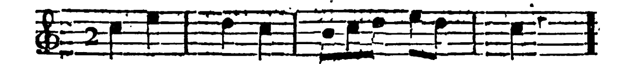
Il sera long-temps nécessaire de connaître l'écriture *usuelle* pour lire les partitions des grands maîtres; mais il n'en est pas moins vrai qu'il serait à souhaiter qu'un de nos bons compositeurs donnât l'exemple de l'adoption de notre écriture sur la portée, il en serait récompensé par le plaisir de voir dans toutes les mains et sur tous les pupitres sa musique devenue facile à lire. Quant aux anciennes partitions, on pourrait,

au fur et à mesure qu'on les imprimerait de nouveau, faire sur la gravure les changements nécessaires.

La planche XXI nous montre encore deux signes de silence qui n'ont point de correspondants parmi les notes : c'est le *bâton de quatre mesures* et celui de *deux mesures*. On commence à les employer moins ; l'économie de papier qu'ils procurent est peu de chose en comparaison de la difficulté qu'ils entraînent de compter mentalement des mesures qui ne sont pas tracées sur le papier.
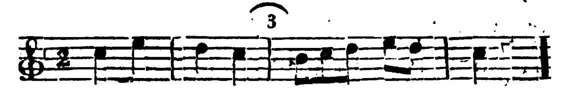
Le point après un silence est aussi peu usité ; ainsi, pour exprimer le silence d'une noire et d'une croche, on mettra un soupir et un demi-soupir de préférence au soupir pointé.

§ L. Un des vices principaux de la notation que nous venons d'exposer, c'est de n'admettre que la division binaire. Il en résulte que la division ternaire a quelque chose d'artificiel dans son écriture. Cette phrase, dans *notre* notation [1],



[1] Je me servirai maintenant indifféremment des trois clefs d'*ut*, de *sol* et *fa*, pour habituer les élèves à lire sur ces différentes clefs. Ainsi de ce qu'un exemple sera écrit sur la clef de *sol*, il ne

est bien claire et bien facile à exprimer, puisque nous sommes partis du principe que l'unité ou une fraction quelconque pouvait être subdivisée en deux ou en trois parties. Ainsi, dans le groupe *si*, *ut*, *ré*, chaque note est un tiers de l'unité. Mais l'écriture usuelle ne permettant pas de diviser cette unité, devenue la *noire*, en trois parties, mais seulement en deux, on mettra, dans l'écriture *usuelle*, sur ce groupe de trois notes, un petit 3 qui indiquera qu'elles doivent passer dans le même temps que deux croches, et l'on écrira :



Ce groupe, ainsi désigné, est ce qu'on nomme un *triolet*. Toutes les fois donc qu'au milieu de divisions ou sous-divisions binaires on en introduira accidentellement de ternaires, il faudra, suivant l'usage, indiquer ces triolets. Si, dans la mesure à deux temps ci-dessus, on décomposait chaque unité en trois parties, le chant prendrait un caractère particulier par cette modification de la mesure, comme nous le verrons plus loin.

faudra pas se persuader qu'il n'est fait que pour les soprano. Les voix de tenore ou de basse le chanteront également en prenant le point de départ plus bas. Il en est de même des autres *clefs*. On ne reviendra à leurs véritables rapports que lorsqu'on devra chanter en parties un morceau d'ensemble.

§ LI. Reprenons maintenant les exemples de mesure cités § XXXI. Nous pourrons passer en revue tout ce qui concerne la mesure binaire, et donner de suite le nom des dénominations en usage. Pour cela, rappelons-nous que communément la noire est prise pour l'unité de temps, et que cette noire est le quart de la ronde, dont on a fait la plus grande valeur possible.

Si nous divisons la noire en deux croches et que nous fassions de la noire l'équivalent d'une mesure partielle, nous aurons une mesure binaire à un temps. Cette mesure devrait s'indiquer $\frac{1}{4}$, puisque la noire est le quart de la ronde, à laquelle on rapporte tout dans la notation usuelle; mais cette mesure binaire à un temps n'est pas en usage. C'est le n° 3 et le n° 4.
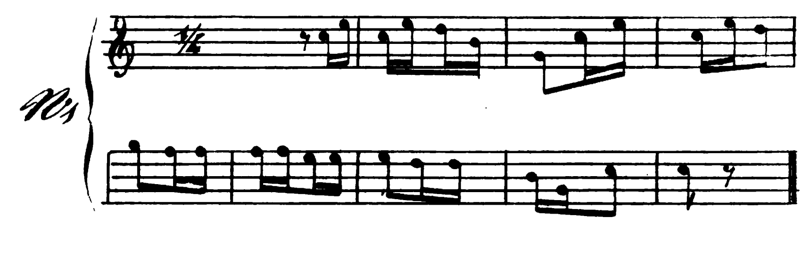
Si nous mettons deux noires dans la mesure, elle sera alors dite à 2 *temps* et pourra s'indiquer par le signe $\frac{2}{4}$, qui indique qu'elle est composée de deux quarts de la ronde, ou par ce signe ₵ qui indiquait dans l'origine une ronde coupée en deux, ou enfin simplement par un 2. C'est le n° 1, le n° 2 et le n° 5.

Enfin, si l'on met quatre noires dans la mesure, on aura la mesure dite à 4 *temps*. Nous avons remarqué que ce n'était au fond que la mesure binaire. Cette mesure à quatre temps s'indiquera
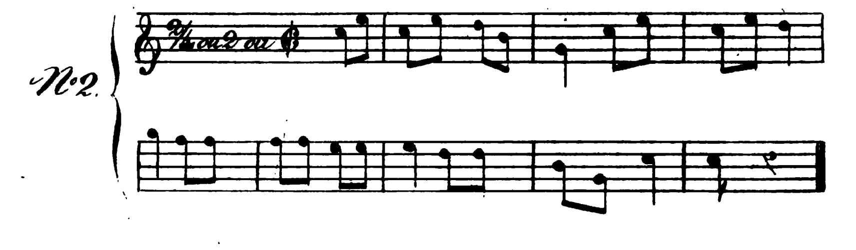
par ce sigue $\frac{4}{4}$, qui signifie que l'on emploie les quatre quarts de la ronde, ou par celui-ci C, qui, dans l'origine, était la ronde elle-même, ou par un 4 simplement. Quelquefois la mesure à quatre temps s'indique cependant par un 2 ou par ce signe ₵, ce qui montre son analogie entière avec la mesure binaire. *Voyez* pl. XXII, le même exemple écrit de trois manières différentes. Puisque la ronde est censée avoir une valeur absolue, l'exemple n° 2 marchera une fois plus lentement que le n° 1, et le n° 3 une fois plus lentement que le n° 2 : mais il s'en faut de beaucoup que cela ait lieu dans la pratique. Le principe étant faux, les applications ne sont jamais exactes, et pour caractériser le degré de vitesse d'un morceau, on a vu que l'emploi de telle ou telle note prise pour unité ne suffisait pas, on a employé les mots *presto*, *lento*, etc., et enfin les compositeurs ont eu recours à un moyen mécanique pour conserver le souvenir du mouvement de chaque morceau.

D'après ce qui précède, on peut regarder comme règle générale que lorsqu'une mesure est indiquée par une fraction, *le dénominateur* de cette fraction marque le nombre de parties dans lequel la ronde est censée divisée, et le *numérateur* le nombre de parties que la mesure emploie.
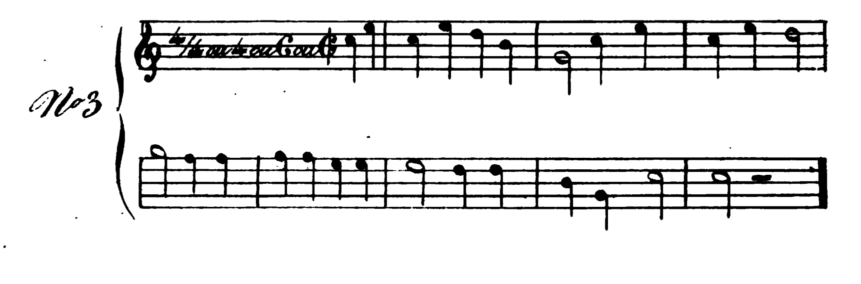
Mesure à un temps binaire inusitée,



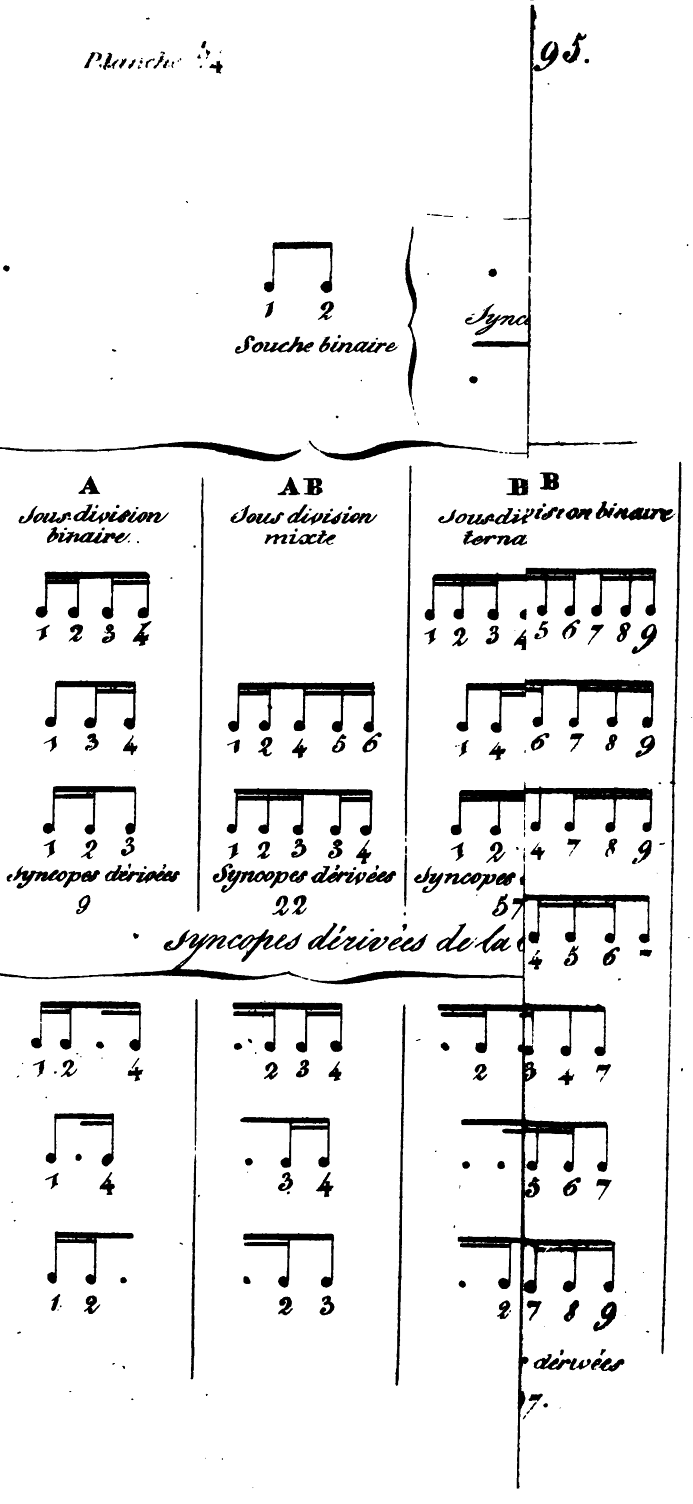
Même exemple écrit à 2 temps.
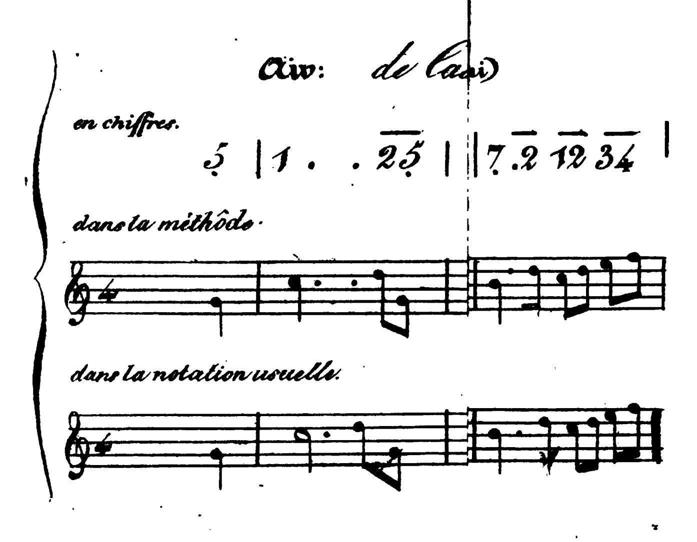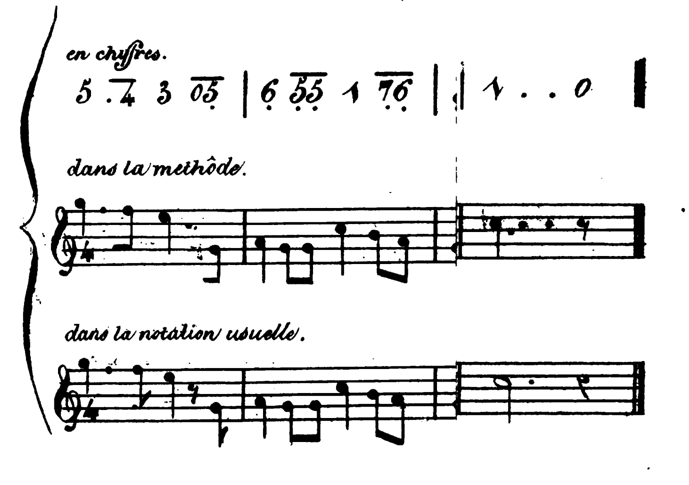


Même exemple écrit à 4 temps.



lithe de Macaire.


1 2
Souche binaire
Sync
A
Sous division binaire
AB
Sous division mixte
B
Sous division ternaire
B
Sous division binaire
1 2 3 4
1 3 4
1 2 3
Syncopes dérivées
9
1 2 4 5 6
1 2 3 3 4
Syncopes dérivées
22
1 2 3 4 5 6 7 8 9
1 4 6 7 8 9
1 2 4 7 8 9
Syncopes
57
4 5 6
Syncopes dérivées de la
1 2 4
1 4
1 2
2 3 4
3 4
2 3
2 3 4 7
5 6 7
2 7 8 9
dérivées
7.


Air: de Lasi
en chiffres.
5 | 1 . . 25 | | 7 .2 12 34 |
dans la méthôde.
dans la notation usuelle.


en chiffres.
5 .4 3 05 | 6 55 1 76 | | 1 . . 0
dans la methôde.
dans la notation usuelle.

Nous reprendrons plus loin, pour compléter, l'explication de la mesure binaire, celle dans laquelle la sous-division ternaire aurait lieu constamment. Il faut auparavant se familiariser avec les signes de la musique ordinaire et leurs diverses valeurs. Pour cela, rien de plus utile, je le répète, que de faire des traductions de morceaux écrits suivant *notre* système sur la portée, ou en chiffres, dans la *méthode ordinaire*; et réciproquement. *Voyez* planche XXIII un exemple du même air traduit de l'écriture en chiffres sur la portée, d'après *notre* notation, et enfin sur la portée d'après la notation *usuelle*. On verra que dans cette dernière, il est bien plus difficile de reconnaître les temps que dans la *nôtre*, où chacun d'eux est groupé distinctement.

§ LII. Ces traductions feront apprécier le mérite du chronomériste, qu'il faut continuer à étudier chaque leçon. On peut frapper maintenant les colonnes A et les dérivés de la première; et la colonne B qui appartient à la sous-division ternaire de la souche binaire. On laissera la seconde colonne B appartenant à la souche ternaire et toutes les colonnes AB qui renferment des sous-divisions mixtes. Plus tard, le professeur, ou l'élève lui-même essaiera de les frapper. Je les donne pour compléter le tableau du chronomériste. *Voyez* planche XXIV.

§ LIII. Revenons aux études d'intonation. Nous avons dit, parag. XXXIV, que les accords de *sol* et de *fa* étaient les plus importants après celui d'*ut*. Il est essentiel aussi de retenir celui de *la*. On pourra étudier ces nouveaux exemples sur la combinaison de ces trois accords.

Accord d'*ut* et de *sol*.

| 53 13 | 54 27 | 57 25 | 3 1 |

| 53 13 | 54 27 | 57 25 | 1 0 ||

Accord d'*ut* et de *fa*.

| 13 53 | 41 61 | 41 61 | 4 3 |

| 13 53 | 41 61 | 43 27 | 1 0 ||

Accord d'*ut* et de *la*.

| 531 531 | 316 316 | 71 23 | 3 2 |

| 531 531 | 316 316 | 71 27 | 1 0 ||

Accord *d'ut*, de *sol* et de *fa*.

| 131 725 | 131 725 | 131 643 | 3 2 |

| 131 614 | 131 614 | 131 567 | 1 0 ||

ton effec. ut.

Tenori a

Bassi A

| 0 . |
| 75 75 15 31 |

0 . 5 .55	4 4 2 .2
Su! cor a...	men... te vo... gliam
5 0 5 .55	2 2 5 .5

3 .3 5 .52	3 .3 5 .5
ri... de... re e schiam	ri de re e scher-
1 .1 5 .55	1 .1 5 .5

3 0 2 .25	3 0 . .
-zar vo... glier	...zar.
1 0 5 .55	1 0 . .

| 3 0 2 0 ||
| vo... gliam |
| 1 0 5 0 ||

Accord d'*ut*, de *la* et de *sol*.

| 13 53 | 72 52 | 16 31 | 1 7 |

| 15 31 | 72 52 | 31 67 | 1 0 ||

L'étude des syncopes, déjà recommandée parag. XLVI, ne doit pas être négligée; en voici un nouvel exemple :

| 0.3 | 101 | 202 | 707 | 153 |

| 101 | 202 | 707 | 10. ||

§ LIV. Nous avons déjà vu, parag. XL, que la musique procédait ordinairement par phrases ou périodes symétriques, et que ces périodes étaient presque toujours de quatre mesures. C'est pour habituer l'oreille du lecteur à les reconnaître que j'écris souvent par quatre mesures, les airs ou les études que je lui propose; je rappelle ainsi, même à son insu, son attention sur ce principe important. Quelquefois aussi les phrases de quatre mesures sont entremêlées de phrases de deux mesures : on en trouvera un exemple dans le chœur de *don Juan* (Mozart), *su svegliatevi da bravi* que je place ici, planche XXV, pour que le cours le chante. Quant à la manière d'en étu-

dier les parties, de les mettre ensemble, et ensuite d'en faire la traduction sur la portée, il n'y a qu'à consulter les parag. XXXVIII et XLIII.

La planche XXVI offre aussi le commencement d'un *nocturne*[1] d'Azioli sur lequel on pourra remarquer la symétrie des phrases. On n'étudiera, pour le moment, que le fragment qui précède l'accolade de 4 mesures; ce qui fait 37 mesures.

§ LV. Puisque chaque note peut être la base d'un accord, et que nous avons reconnu, parag. XXXIV, la nécessité de les découvrir et de les entonner juste, il paraît à propos de les comparer entre eux et de chercher les différences ou les similitudes qu'ils peuvent offrir, pour s'aider au besoin des remarques qui auront été faites.

Pour cela supposons la série

$$\underset{\cdot}{5}\ \underset{\cdot}{6}\ \underset{\cdot}{7}\ 1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6\ 7\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{3}\ \text{etc.}$$

et, après l'avoir bien établie dans l'oreille, nous pouvons comparer les divers accords à celui d'*ut* que nous connaissons le mieux.

Entendons-nous auparavant sur ce que nous appellerons ressemblance ou différence entre deux accords.

Deux accords seront *semblables* lorsqu'ils feront naître la même sensation à l'oreille, qui seule est juge de ce fait. La différence des syl-

[1] De *nox*, chant de nuit.

E,

zioli

Allegro

Sopr 6 4 | 43 23 | 2 .2 |
let to | chi non | po - sa a |
Teno 2 | 21 17 | 7 .7 |
Bas 4 | 5 5 | 5 5 |

51 64 | 5 50 | 51 64 |
a di... | ...let - to | chi non |
4 | 3 30 | 3 4 |
1 | 1 10 | 1 1 |

F

51 - pa il | mar dolce | men-
0 5 | 1 0 | 0 1 |
pa il | mar | dol-

-te - | -te in- | cres-
4 | 3
te - | te in | cres-
2 | 1
1 | 7 | 15 31 |
dol - | - ce | men - te in

2 | 0.3 | 21 23 | 1 0 ||
-pa-il | in | cres pa-il | mar ||
7 | 0.1 | 7 2 | 1 0 ||
pa-il
5 | 0.1 | 5 5 | 1 0 ||
crespa

labes sur lesquelles les sons d'un accord se trouvent ajustés, ou la différence d'élévation du point de départ doivent être considérées comme nulles; c'est au rapport semblable des sons qu'il faut s'attacher.

Nous nous souvenons que l'air *Il pleut, bergère*, rappelait parfaitement les sons de l'accord d'*ut*, parag. XI. Essayons ce même air sur les différents accords, en frappant les notes qui les composent de la même manière que le sont celles de l'accord d'*ut* dans ce commencement d'air. Nous nous convaincrons que les accords de *sol* et de *fa* produisent le même chant et sont par conséquent parfaitement semblables à celui d'*ut*. Ainsi il sera indifférent de dire 3 5 3 5 3 1 5 ou bien 7 $\dot{2}$ 7 $\dot{2}$ 7 5 2. L'auditeur reconnaîtra le même air, seulement il sera chanté plus à l'aigu dans le second cas, ce qui est indifférent; et même, puisque l'on peut prendre le point de départ à volonté, on pourra abaisser le chant 7 $\dot{2}$ 7 $\dot{2}$ 7 5 autant qu'on le voudra, l'air *Il pleut, bergère*, reparaîtra toujours. Il en serait de même de l'accord de *fa*, qui donnera le même chant en le frappant ainsi 6 $\dot{1}$ 6 $\dot{1}$ 6 4 1. Donc les trois accords d'*ut*, de *sol* ou de *fa* sont semblables ou identiques, et tout air qui résonnera sur les notes de l'un pourra reparaître sur les notes pareilles des deux autres.

Il nous arrivera souvent, en faisant ces expériences, de remarquer ce que nous avons dit parag. XLI : en faisant résonner un peu fréquemment les notes d'un accord, la tonalité semble se déplacer, et la tonique de l'accord ainsi frappé devient la note que l'oreille recherche désormais comme point de repos. Nous allons bientôt revenir sur ce fait intéressant.

Pour conserver la tendance sur l'*ut*, il faut revenir souvent sur les notes de son accord, ce qui maintiendra la tonalité primitive.

Après avoir reconnu la similitude des trois accords ci-dessus, il faudra mettre quelques jours d'intervalle pour procéder à l'examen des autres, afin de laisser reposer l'oreille des expériences délicates qu'elle a faites. Puis on vérifiera de nouveau la différence que l'on a sans doute déjà remarquée entre l'accord d'*ut* et celui de *la*, parag. XLVII, et l'on comparera à ce dernier les accords qui ne sont pas semblables à celui d'*ut*. On procédera, comme on l'a déjà fait pour l'accord d'*ut* et ses identiques; on se servira de l'air *ô ma tendre musette!* et l'on verra qu'il s'ajuste parfaitement sur les accords de *ré* et de *mi*; l'expérience sur ce dernier est plus difficile à faire: la raison en est, en partie, que la dominante de l'accord de *mi* est la sensible *si*, et que l'on est tenté de chanter *mi*, *sol*, *ut* au lieu de

5̣ 6̣ 7̣ 1 2 3 4 5 6 7 1̇ 2̇ &c.

Accords Identiques. Accords Identiques

1	5	2	6	3	7
6	3	7	4	1	5
4	1	5	2	6	3

Litho de Macaire.

mi, *sol*, *si*, cette idée de dominante d'un accord s'accordant mal avec l'habitude où l'on est de regarder le *si* comme la sensible de la gamme. Néanmoins, avec un peu de soin, on réussira à voir la similitude de cet accord avec ceux de *la* et *ré*. Tout air qui résonnera avec les notes de l'un de ces accords pourra donc résonner avec les notes pareilles des deux autres.

§ LVI. Nous pourrons utiliser ces observations pour retenir facilement l'effet des positions de chaque accord. Celles des accords de *sol* et de *fa* se modèleront sur l'état direct et les renversements de l'accord d'*ut*, et celles des accords de *mi* et de *ré* sur l'état direct et les renversements de l'accord de *la*.

En consultant la planche XXVII, on verra que l'accord de *si* est le seul qui n'ait pas encore été classé. Nous examinerons plus loin cet accord différent des six autres.

Les expériences que nous venons de faire sur les accords sont très-importantes, il est bon de ne pas passer dessus légèrement; nous y reviendrons et nous en ferons découler plusieurs conséquences.

§ LVII. Auparavant, examinons le fait remarquable que nous avions déjà signalé parag. XLI, et qui a dû se représenter à tout instant dans les expériences que nous venons de faire. Je veux dire

cette tendance de la tonalité à se porter sur la tonique d'un accord dont les notes auraient été frappées un peu trop souvent. Prenons pour exemple l'accord de *la;* après avoir chanté sur le Méloplaste et avoir senti la tendance du chant sur l'*ut*, frappons de préférence les *cordes*[1] de l'accord de *la* en les entremêlant avec celles de l'accord de *si*. En persévérant quelques instants à former des chants avec ces deux accords, on s'apercevra que la tonalité a décidément changé; qu'elle est dirigée vers le *la*, et il sera impossible de s'arrêter sur l'*ut*. On continuera à bien asseoir la tonalité sur le *la*, en évitant de frapper la corde *sol;* lorsque l'on sentira que le *la* s'est entièrement emparé de la tonalité, on pourra alors faire entrer le *sol* dans les combinaisons de chants que l'on formera. Alors, à la grande surprise des élèves, l'oreille obligera à donner un *sol* qui ne sera plus l'ancien. Si l'on fait reparaître l'*ancien sol*, la tonalité se reportera sur l'*ut*. Après quelques expériences de ce genre, on se convaincra que lorsque l'échelle aura pour base le *la*, c'est-à-dire lorsque la tonalité se portera sur le *la*, elle excluera le *sol* ordinaire pour en substituer un nouveau; et lorsqu'à la place du nouveau on fera reparaître

[1] J'emploie le mot *corde* comme synonyme du mot *note* pour varier.

le *sol* ordinaire, la tonalité abandonnera le *la* pour se reporter sur l'*ut*. Chacune de ces notes paraît donc appartenir à une échelle différente.

§ LVIII. Chanter avec l'échelle que nous connaissons, la tonalité se portant sur *ut*, se nomme chanter en *ut* ou dans le *ton d'ut*.

Chanter avec l'échelle modifiée par le *sol* nouveau, la tonalité se portant sur *la*, se nomme chanter en *la* ou dans le *ton de la*[1].

On voit que le mot *ton* signifie l'ensemble d'une échelle appuyée sur telle ou telle note.

On se sert aussi du mot *ton* pour remplacer celui de *son*. On dit tous les jours *chantez plus haut, ce ton est trop bas;* ce qui veut dire prenez une tonique dont le son soit plus élevé.

Enfin on emploie encore le mot *ton* pour désigner l'intervalle de seconde : ainsi d'*ut* à *ré* il y a un ton, de *sol* à *la* il y a aussi un ton. On devrait ne pas s'en servir ici à cause des deux acceptions que ce mot a déjà, et se contenter de celui de seconde.

§ LIX. En passant tour-à-tour du ton d'*ut* au ton

[1] Le maître ne doit présenter ce premier changement de ton qu'après un mois, cinq semaines plus ou moins. S'il ne faut pas laisser l'élève se routiner invariablement au ton *d'ut*, encore faut-il bien que les rapports des sons de la gamme lui soient familiers et qu'il possède déjà le sentiment de la tonalité, puisque c'est sur ce sentiment qu'est fondé le système des modulations.

de *la*[1] par le moyen du *sol*, on reconnaîtra que le nouveau *sol*, appartenant à l'échelle de *la*, est plus haut que l'ancien, et produit contre le *la* le même effet que le *si* contre l'*ut*. Il joue donc le rôle de sensible dans le ton de *la*. Puisqu'il n'est pas la même chose que le *sol*, on pourrait lui donner un autre nom; mais il vaut mieux garder celui-ci qui rappelle sa place entre le *fa* et le *la*; seulement, pour le distinguer de l'autre, nous le nommerons *sol dièse*[2]. Nous le désignons, dans l'écriture en chiffres, par ce petit trait / qui traverse le corps même de la note de cette manière 5 et dans la notation sur la portée par ce signe ✻ placé contre la note de cette façon.



On a dû remarquer depuis long-temps que l'accord de *la* était moins gai que celui d'*ut*. Aussi les chants formés dans le ton de *la*, dans lequel cet accord domine nécessairement, font éprou-

[1] Je recommande bien aux professeurs de n'altérer dans le passage du ton d'*ut* au ton de *la* aucune autre note que le *sol*. Ils pourront seulement dans les premiers jours éviter de présenter dans le chant la seconde augmentée.

[2] Le professeur le fera naître sur le méloplaste par un petit mouvement ascendant de la baguette tracé sur le barreau même qui porte le sol. Et ce sera de même de tous les autres dièses.

Air: O ma tend[...]

N°1

666 1.1	3 1	2
666 1.1	3 1	2
7.12 1.7	6 5	6
666 1.7	3 1	23

Air: Que ne suis-je [...]

N°2

ver généralement un sentiment de mélancolie qui peut aller jusqu'à la tristesse. On pourrait aussi former avec le ton d'*ut* des chants tristes et plaintifs, mais il n'en est pas moins vrai qu'en général ce ton convient mieux à la gaieté, et l'autre aux sentiments pénibles et douloureux.

Ces différences, bien prononcées, doivent agrandir à nos yeux le cercle des ressources que présente la musique.

§ LX. Nous pouvons maintenant donner en entier l'air *O ma tendre musette!* dont le commencement nous a servi comme moyen pour retenir l'accord de *la*. L'air *Que ne suis-je la fougère!* est aussi dans le même ton. On fera bien d'en apprendre les notes par cœur. Celles de l'étude n° 3, dans laquelle les deux premières phrases sont en *ut* et les deux autres en *la*, est bonne pour s'exercer à passer d'un de ces tons à l'autre. *Voy.* pl. XXVIII.
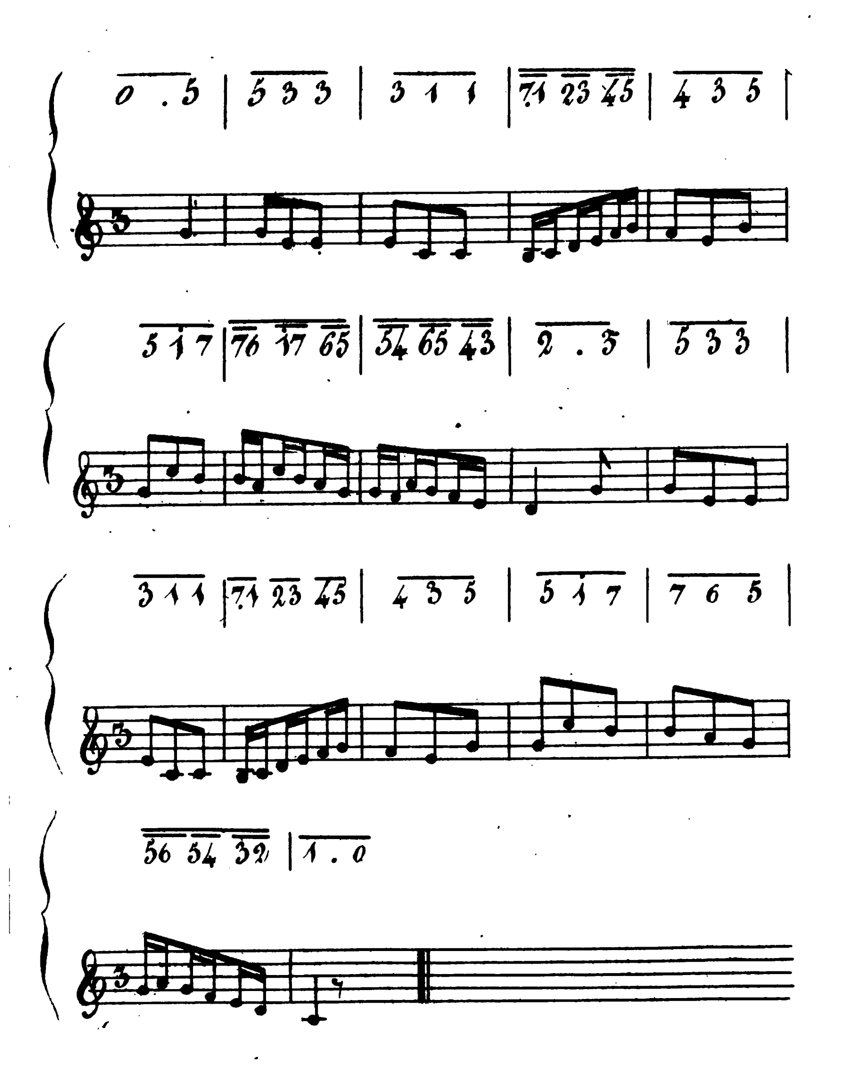
Le premier air, *O ma tendre musette!* est, comme l'on voit, écrit en mesure binaire avec une décomposition constamment ternaire. Nous ferons bien d'étudier, sur la première colonne B du chronomériste, ce genre de coupe qui se représente très-fréquemment. Il sera bien aussi d'entremêler, sans s'interrompre, les coupes de la colonne B et celles de la colonne A et ses dérivés. *Voyez* un exemple planche XXVIII n° 4 et 5.

Après ces exercices, on pourra en faire d'au-

tres en passant de la colonne B, souche binaire, à la colonne A, souche ternaire. Les sous-divisions de l'une et de l'autre part sont des sixièmes, mais avec cette différence que dans la colonne B ils ne présentent que deux groupes, et qu'ils en forment trois dans la colonne A. Or, si l'on a eu égard à ce que nous avons dit, parag. XXII et parag. XL, sur la manière de marquer un peu plus fortement le commencement de chaque groupe, même partiel, l'oreille devra reconnaître au choc les groupes *un deux trois*, *quatre cinq six*, et ceux *un deux*, *trois quatre*, *cinq six*, formant cependant la même unité figurée par le frappé de la main gauche, planche XXVIII, n° 5.

Quoique cet exercice soit purement d'étude, puisque l'on n'en trouve guère d'exemples dans la musique, à cause de la difficulté de l'exécution (*voy.* parag. XXI); il n'est pas moins très-utile pour se rompre à toutes les espèces possibles de combinaisons de coupes.

Nous avons eu déjà plusieurs exemples de mesure binaire avec une décomposition ternaire; en voici un de mesure ternaire avec une décomposition binaire, planche XXIX. Il est écrit en chiffres avec la traduction en notation *usuelle* au-dessous. En le comparant avec l'air *O ma tendre musette!* pl. XXVIII, page 105, on voit que dans l'un les sixièmes sont des *tiers*



Etude

| 0 336 | 535 636 | 535 635 | 1̇.1̇ 1̇.1̇ | ||

| 7 1̇66 | 533 1̇66 | 533 1̇.1̇ | 7.7 6.5 | 6 0 ||

Etude

| 6 36 1̇ | 6 36 1̇ | 5 35 7 | 5 35 7 ||

| 636 1̇6 | 5 35 75 | 6 36 1̇7 | 6 . 0 ||

Autre

| 61̇ 61̇ 61̇ | 57 57 57 | 61̇ 61̇ 61̇ | 3 . 0 ||

| 61̇ 61̇ 61̇ | 57 57 57 | 6 1̇ 7 | 6 . 0 ||

litho de Macaire.

de moitiés, et le choc qui se fait sentir au commencement des groupes partiels a lieu deux fois dans la mesure; dans l'autre, au contraire, les sixièmes sont des *moitiés de tiers*, il y a trois groupes partiels et par conséquent trois chocs distincts. Il est bon de passer d'une de ces décompositions à l'autre pour les exercer; en voici de nouveaux exemples dans le ton de *la*, avec lequel on se familiarisera en même temps, planche XXX.

§ LXI. Revenons sur les groupes d'accords semblables que nous avons trouvés parag. LV. Nous avons vérifié que l'air *Il pleut, bergère*, pouvait se chanter indifféremment avec l'un des trois accords d'*ut*, de *sol* et de *fa*. Si nous essayons ce même air sur les trois autres accords de *ré*, de *la* et de *mi*, nous verrons qu'ils ne peuvent le produire. *Voyez* planche XVII.

Réciproquement, ces trois derniers accords peuvent servir à chanter l'air *O ma tendre musette!* qui ne pourrait paraître avec les trois autres accords.

Donc les accords d'*ut*, *sol* et *fa* sont semblables entre eux; ceux de *ré*, *la* et *mi* le sont entre eux; mais ces deux groupes diffèrent essentiellement, puisque le même air ne peut pas être chanté indifféremment sur les six accords.

Prenons un accord de chacun des groupes et

cherchons à découvrir la différence qui existe entre eux; servons-nous de ceux d'*ut* et de *la* qui nous sont plus familiers. Nous voyons qu'ils sont également composés de deux tierces formant quinte. Comparons ces deux quintes pour voir si l'une d'elles est plus grande que l'autre, ce qui, ayant lieu, rendrait compte de suite de la différence des accords.

Pour comparer ces deux quintes, il faut nécessairement mettre de niveau l'une de leurs extrémités, ce qui se fera si, de deux personnes, la seconde prend pour *la* le son de l'*ut* adopté par la première. Toutes les deux alors donneront le son extrême de leur quinte et s'assureront que les deux sons seront encore les mêmes, c'est-à-dire le *sol* et le *mi*. *Voyez* planche XXXI. Il faut répéter plusieurs fois cette expérience pour la bien comprendre, et remarquer en même temps :

Que ces deux quintes sont prises dans des gammes différentes, pour que le *la* de la seconde puisse se trouver à l'unisson de l'*ut* de la première;

Que pour bien s'assurer que l'on monte exactement de l'*ut* au *sol* d'une part, et du *la* au *mi* de l'autre, il faut ou chanter mentalement la série *ut ré mi fa sol* et *la si ut ré mi*, ou bien se servir des deux accords d'*ut* et de *la* que l'on doit maintenant bien posséder. Mieux en-

5 3
3
1e Personne 2e Personne
1
1 même vt. 6
5
4
3
2
1

Litho. de Macaire.

Accords semblables. Accords semblables.

1	5	2	6	3	7
6	3	7	4	1	5
4	1	5	2	6	3

1̇	2̇	3̇	
7	1̇	2̇	
6	7	1	
5	6	7	
4	5	6	
3	4	5	
2	3	4	
1	2	3	4 &c.ª

Imp. lith. de Macaire.

core, on peut établir la distance *ut sol*, en se servant mentalement de l'air *Il pleut, bergère;* et la distance *la mi* en se servant de l'air *O ma tendre musette!* etc.

Nous venons de reconnaître l'égalité des deux quintes *ut sol* et *la mi*; il est donc indubitable que la différence qui existe entre les deux accords à qui elles appartiennent, provient de la manière dont la médiante est placée dans chacun d'eux.

§ LXII. En faisant sur les tierces *ut mi*, et *la ut*, même planche XXXI, les expériences que nous avons faites sur les quintes, nous trouverons que la tierce *la ut* est plus petite que celle *ut mi; la médiante partage donc inégalement l'accord la ut mi*, formé des deux tierces *la ut*, et *ut mi*.

D'après cela, comme les accords de *sol* et de *fa* sont semblables à celui d'*ut*, et ceux de *ré* et de *mi* semblables à celui de *la*, on peut écrire par groupes comme on le voit planche XXXII.

§ LXIII. Il se présente ici plusieurs conséquences intéressantes à déduire; pour pouvoir le faire sans interruption, il est bon de remarquer auparavant que toutes les octaves sont égales; en effet, si, même planche XXXII, à côté de la série, *ut ré mi fa sol la si ut*, on écrit *ré mi fa sol la si ut ré*, on voit que toutes

les secondes sont les mêmes, à l'exception de 1 2 dans le bas, correspondant à $\dot{1}$ $\dot{2}$ à l'aigu. Mais on se rappelle que nous avons remarqué, parag. II, qu'il y avait la même distance de 1 à 2 que de $\dot{1}$ à $\dot{2}$, et que ces deux secondes s'accordaient parfaitement. Elles sont donc égales; ainsi les distances totales de 1 à $\dot{1}$ ou de 2 à $\dot{2}$ sont égales; en un mot, l'octave 1 $\dot{1}$ est égale à l'octave 2 $\dot{2}$, à l'octave 3 $\dot{3}$, ainsi de suite. *Toutes les octaves sont égales entre elles.*

§ LXIV. En revenant sur les groupes d'accords désignés au parag. LXII et représentés planche XXXII, nous pouvons d'abord remarquer que, puisque les six quintes sont égales, mais partagées inégalement par les tierces, les six accords sont composés des mêmes éléments, placés dans un ordre inverse; c'est-à-dire les trois premiers accords d'une grande tierce surmontée d'une petite, les trois seconds accords d'une petite tierce surmontée d'une grande.

Que les grandes tierces, que l'on nomme à cause de cela *majeures*, se trouvent au nombre de trois, savoir :

fa la,
ut mi,
sol si,

Quintes majeures — Quintes mineures

Fa — ut — fa

Ut — sol — ut

Sol — ré — sol

Ré — la — ré

La — mi — la

Mi — si — mi

Octaves égales

Quinte mineure. — Quinte majeure.

Si — fa — si

Tierce majeure. — Sixte mineure.

Ut — mi — ut

Tierce mineure. — Sixte majeure.

La — ut — la

Que les petites, que l'on nomme par opposition *mineures*, sont au nombre de quatre, savoir :

la ut,
mi sol,
si ré,
ré fa.

Que d'une part les six quintes

fa ut,
ut sol,
sol ré,
ré la,
la mi,
mi si,

étant égales, les quartes, leurs compléments, seront égales aussi, puisque d'ailleurs toutes les octaves sont égales, comme nous l'avons vu parag. LXIII. La planche XXXIII met en évidence cette conséquence [1] :

Les quartes

ut fa,
sol ut,
ré sol,

[1] Tout le monde sait que si de quantités égales on retranche des quantités égales, les restes seront égaux.

la ré,
mi la,
si mi,

sont donc égales. On voit qu'il manque au tableau des quintes celle

si fa,

plus petite que les autres, puisqu'elle est composée des deux tierces mineures, *si ré*, et *ré fa*, tandis que les premières le sont d'une tierce majeure et d'une tierce mineure. Nous nommerons cette quinte *mineure*, par opposition aux autres que nous appellerons *majeures*. Cette division est la même que celle que nous avons faite des tierces.

Le complément de la quinte mineure *si fa*, sera évidemment la *quarte majeure fa si*, que l'on nomme aussi *triton* comme étant composée de trois tons.

Enfin les compléments des trois tierces majeures seront les trois *sixtes mineures*

mi ut.
la fa,
si sol.

Les compléments des quatre tierces mineures seront les quatre *sixtes majeures*

ut la,
sol mi,
ré si,
fa ré.

Nous connaissons donc maintenant toutes les distances de la gamme, à l'exception des secondes et des septièmes [1]. Cette connaissance sera de la plus grande utilité pour l'intonation. Trouve-t-on, par exemple, de la difficulté à entonner la quarte *la ré*? Il faut se reporter par la pensée à celle *sol ut*, qui doit nous être familière, et l'on fera la première sur ce modèle. Les tierces majeures se prendront à l'instar de celle *ut mi*, etc.

§ LXV. Nous venons de voir qu'il y avait trois accords semblables dans le premier groupe, planche XXXII, et trois accords semblables dans le second : que les uns et les autres étaient composés des mêmes éléments disposés dans un ordre inverse.
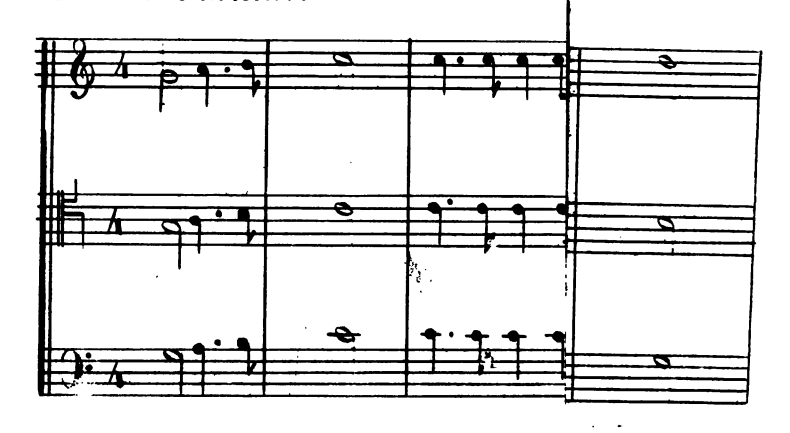
Pour les distinguer, on est convenu de nom-
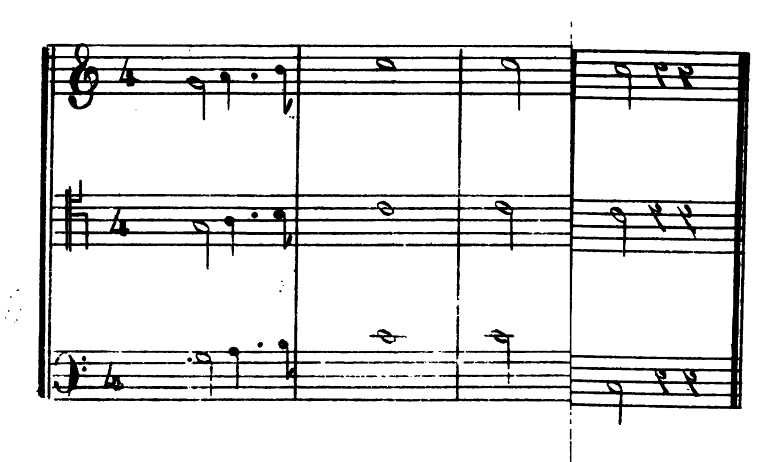
[1] J'ai cru ne devoir pas interrompre l'énumération des distances égales ou inégales, mais le maître fera bien de présenter ces propositions en différentes leçons, et j'engage le lecteur à les lire à plusieurs reprises.

mer *majeurs* ceux dans lesquels la tierce majeure est à la base, d'appeler *mineurs*, ceux dans lesquels c'est la tierce mineure au contraire qui commence l'accord. Ainsi, l'accord *ut mi sol*, commençant par la tierce *ut mi*, est majeur, et l'accord *la ut mi*, commençant par la tierce *la ut*, est mineur; ainsi des autres. Par extension enfin on appelle *ton majeur*, l'ensemble de l'échelle dans laquelle l'accord de la tonique est majeur, et *ton mineur*, celui de l'échelle dans laquelle l'accord de la tonique est mineur; ainsi le ton *d'ut* est majeur, et celui de *la* est mineur. Nous avons remarqué ailleurs, parag. III et XII, que les notes de l'accord de la tonique étaient les plus importantes de la gamme; il n'est donc pas étonnant que l'impression que cet accord produit domine le ton et lui imprime une couleur particulière; or, les accords majeurs étant gais et les accords mineurs tristes, les tons majeurs conviendront mieux pour exprimer les sentiments agréables, et les mineurs pour rendre la tristesse ou la mélancolie. On peut s'en convaincre en frappant de la même manière les notes d'un accord majeur, et ensuite celles d'un accord mineur : on verra que le chant prendra tour à tour les teintes les plus opposées. De même si l'on se servait des notes de la gamme mineure, du ton de *la*, par exemple, que nous connaissons, pour

Ca
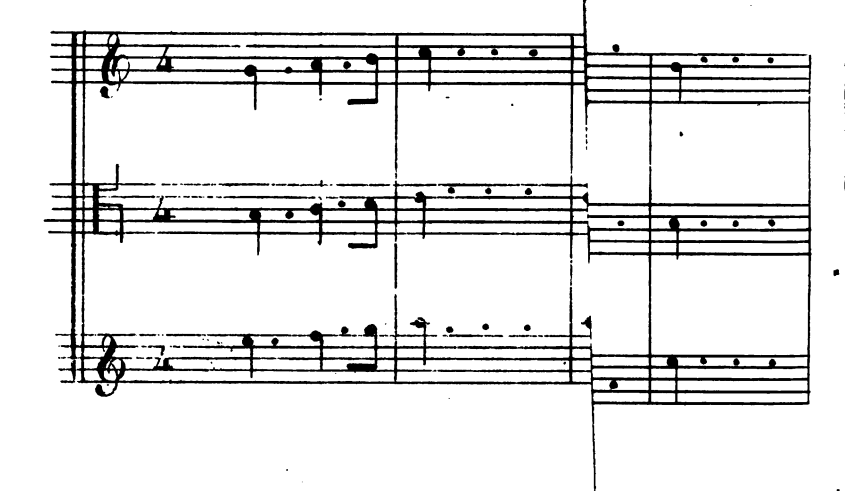
Notation usuelle.
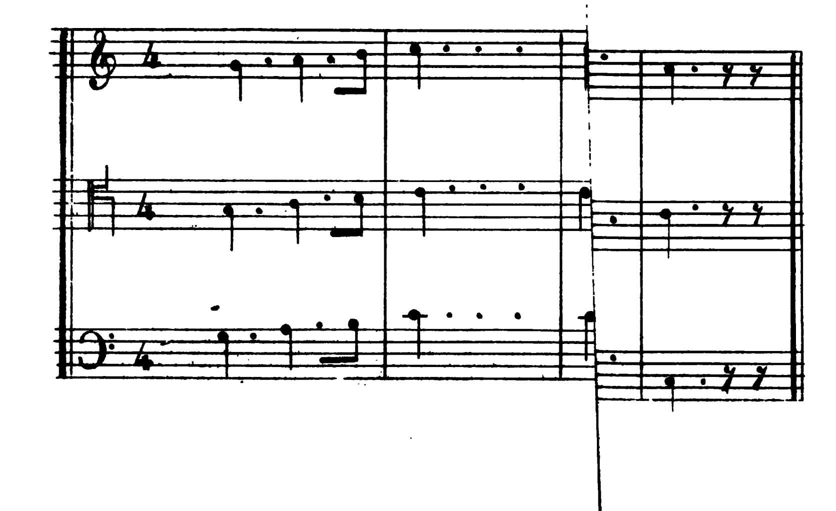




Ca

Suivant la méthôde
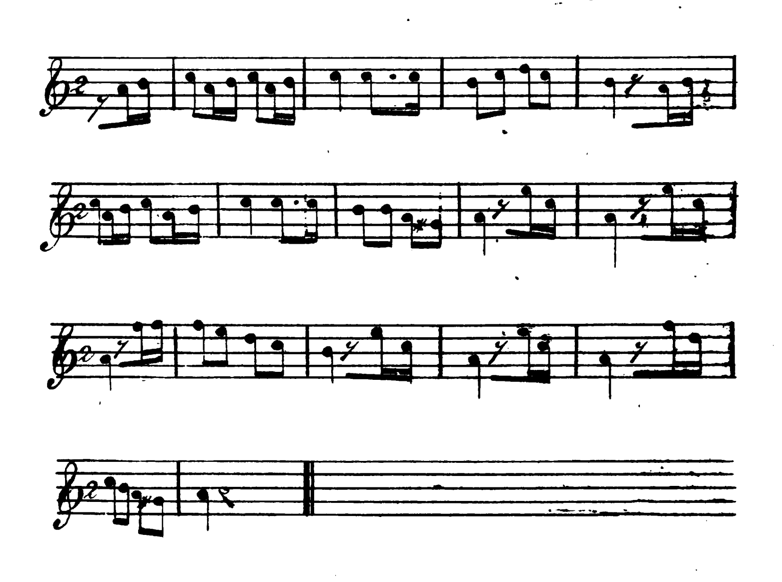




5.

Soprano .. b	5	.	6	. 7	
Ténore .... a	5	.	6	. 7	
Basse .... A	5	.	6	. 7	

3	.	.	.	1	.	4	.	.
1	.	.	.	6	.	6	.	.
1	.	.	.	4	.	2	.	.

1	.	1	0	2	.	2	2
1	.	1	0	6	.	6	6
1	.	1	0	4	.	4	4

Etude.



Lento. **autre** *en chiffres*

| 3 1 6 | 3 1 6 | 5 7 2 | 2 1 0 |

| 31 61 31 | 6 6 6 | 57 27 65 | 6 0 . ||

autre:

| 3 3 3 | 1 1 1 | 2 2 2 | 7 . 0 |

| 43 21 76 | 5 5 5 | 42 17 65 | 6 . . 0 ||

Litho. de Macaire.

rendre un chant composé avec les notes de la gamme d'*ut*, l'effet serait entièrement changé. Mais nous reviendrons sur ces expériences qui demandent pour être bien faites plus d'habitude du *ton mineur* que nous n'en avons encore.

Voici à ce sujet quelques études, planc. XXXIV, on peut les entremêler avec les exercices faits dans le ton majeur d'*ut*.

§ LXVI. On trouvera souvent des chants qui offriront le *sol dièze* sans pour cela que l'on passe au ton de *la*; le *sol* naturel qui revient, efface l'impression passagère que l'on a reçue, et la tonalité n'en est pas ébranlée. C'est ce qui arrive à la partie de tenore dans le cantique de Joseph, chœur à trois voix, écrit en chiffres, planche XXXV, puis mis sur la portée avec *notre* système de mesure, planche XXXVI, et enfin sur la portée avec le système *usuel* de mesure, planc. XXXVII.

En comparant ces trois planches, on se convaincra que notre manière d'écrire la mesure est infiniment plus raisonnable que celle en usage, et facilite beaucoup la lecture. Toutes les décompositions sont claires, tous les temps sont distincts. Je ne doute pas non plus que l'on ne donne tout l'avantage à l'écriture en chiffres au moins pour la musique vocale; on regrettera sûrement qu'elle ne soit en usage que pour le cours.

§ LXVII. A la suite de ce morceau on pourra

reprendre la fin du nocturne, trio d'Azioli, planche XXVI, à l'exception des quatre mesures indiquées par une parenthèse, que nous chanterons plus tard lorsque nos connaissances toujours croissantes nous le permettront [1].

On y remarquera aux 47e. et 52e. mesures, l'accord *si ré fa*, dont la sensible est à la base.

On se rappelle que c'est le seul que nous n'ayons pas examiné. En revoyant la planche XXXII, nous trouverons qu'il n'est classé ni dans les accords *majeurs*, ni dans les accords *mineurs*, ce qui vient de ce qu'il n'est pas composé comme eux d'une tierce majeure et d'une tierce mineure, mais bien des deux tierces mineures seulement *si ré* et *ré fa*; on le nomme pour cette raison accord *neutre*.

Ainsi la gamme majeure fournit trois espèces d'accords : savoir, trois majeurs, trois mineurs et un accord neutre. En chantant indifféremment l'un des premiers, l'accord d'*ut*, par exemple, je trouve que je suis sollicité par l'oreille de finir le chant sur la tonique de cet accord: ainsi ce chant, *ut*, *mi*, *sol*, *mi*, *ut*, *mi*, *sol*, *mi*...., *ut*, devra se terminer par *ut* pour que le sens de

[1] Je me dispense de donner la traduotion de ce morceau sur la portée. C'est à l'élève à faire ce travail pour lequel on lui a fourni les documents suffisants, et dont il peut trouver le modèle dans la traduction précédente.

l'ouïe soit pleinement satisfait et que la phrase musicale lui paraisse entièrement terminée. Il en serait de même d'un accord mineur, de l'accord de *la;* il faudrait finir par la tonique. Ainsi, d'après la définition de la tonalité, parag. XXXIII, qui est le désir de finir toujours de préférence le chant sur une même note d'un système de sons, on peut dire que les accords majeurs et mineurs ont une tonalité, en un mot qu'ils sont *toniques*.

Au contraire si l'on essaie ensuite de faire des batteries sur l'accord neutre *si ré fa*, on s'apercevra que non-seulement l'on ne sent aucune raison de préférence pour s'arrêter sur telle ou telle note de l'accord, mais encore qu'aucune d'elles ne peut finir le chant: on ne peut terminer cette alternative qu'en sortant de l'accord lui même pour passer sur une des notes voisines. Cette propriété m'a engagé à le nommer *neutre suspensif.* Ainsi nous le désignerons quelquefois par ce nom pour rappeler sa propriété suspensive du chant, d'autre fois nous le nommerons simplement accord neutre.

§ LXVIII. On nomme *résolution*, l'acte par lequel on sort des notes de l'accord neutre pour se porter sur d'autres notes, mais ce mot n'a son application spéciale que lorsque toutes les notes ou plusieurs des notes de l'accord sont employées, et trouvent à la fois leur résolution; ce qui arrive dans les

morceaux à plusieurs parties. On peut le voir dans le nocturne d'Azioli, planche XXVI, aux 47e. et 52e. mesures: toutes les notes de l'accord *si ré fa*, sont à la fois *résolues*; au lieu que dans ce chant:

| 13 51 | 72 42 | 72 42 | 1 0 |

on s'aperçoit moins de la résolution de l'accord neutre, quoiqu'elle ait lieu effectivement, parce que toutes les parties de cet accord ne sont pas résolues à la fois, comme dans les morceaux d'harmonie.

L'accord neutre est employé d'une manière bien remarquable dans l'air suivant.

AIR : *Gentil Hussard.*

| 5 3 2 | 1 3 5 | 4 2 7 | 1 · 5 |
| 5 3 2 | 1 3 5 | 4 2 7 | 1 · 0 ·
| 4 2 7 | 1 3 5 | 4 2 7 | 1 · 5 |
| 5 · 3 | 1 3 5 | 4 2 7 | 1 · 0 |

On a généralisé le nom de résolution qui signifie maintenant en harmonie, comme on le verra dans le 2e. cours, le passage d'un accord quelconque sur un autre accord.

§ LXIX. Si l'on recherche maintenant les notes sur lesquelles celles de l'accord suspensif se

7 — 1

3
2
1
7

4 3
2
1
7

4 3
2
1

4 3

portent de préférence dans la résolution de cet accord, on verra que le *si* monte à *l'ut*, que le *fa* descend au *mi*, et que le *ré* peut aller indifféremment à *l'ut* ou au *mi*.

Ainsi, *les notes de l'accord neutre trouvent leur résolution sur celles de l'accord tonique.* Voilà la loi générale: on en trouve l'exécution aux 47e. et 52e. mesures précitées du nocturne d'Azioli; dans quelques autres endroits du morceau elle paraît souffrir des exceptions. Nous en rendrons compte dans le cours d'harmonie.

La planche XXXVIII donne le tableau des trois positions de l'accord neutre avec ses résolutions. Il est bon de s'habituer en les chantant souvent à s'en rendre l'effet familier et présent à la mémoire. Pour bien faire cette étude, il faut d'abord établir le ton et chanter plusieurs fois l'accord d'*ut*, car ce n'est qu'au moyen de cet accord tonique et par comparaison que l'on peut trouver l'accord neutre. Il faut beaucoup d'habitude pour entonner ce dernier directement.

Il semblerait que nous aurions dû renvoyer au cours d'harmonie toutes les recherches concernant les propriétés des accords. Mais j'ai déjà fait remarquer, parag. XXVII et ailleurs, que les batteries sont de la plus grande importance en mélodie, et que l'on trouve des mesures, des phrases entières composées des notes d'un même accord.

Il est donc essentiel que nous connaissions dans ce cours les propriétés isolées des accords, du moins dans ce qui peut faciliter l'intonation.

§ LXX. Au lièu de faire paraître l'accord *si ré fa,* en chantant dans le ton *d'ut,* on peut le faire entendre dans le ton de *la*, mais alors si ce ton mineur est bien établi, l'accord *si ré fa* n'aura plus la même résolution; le *si* au lieu de monter à *l'ut,* descendra au *la,* le *ré* continuera d'aller à *l'ut*, et le *fa* descendra sur le *mi*, comme on le voit planche XXXIX; ceci aura lieu que l'accord soit employé harmoniquement ou mélodiquement; en voici un exemple pour un chant seul même planche XXXIX, n°. 2 et 3.

Cet effet nouveau ne contredit pas le principe; il n'en reste pas moins que l'accord *si ré fa* est *neutre*, n'étant ni majeur ni mineur, et qu'il a la propriété d'être suspensif. Seulement la tonalité étant établie dans l'oreille pour le *la* et non pour *l'ut*, l'accord *si ré fa* se résoudra sur le nouvel accord tonique *la ut mi*, comme dans le ton *d'ut* il se résolvait sur l'accord *ut mi sol.*

On voit qu'ici il est l'accord de la sustonique, tandis que dans le ton *d'ut* il est celui de la sensible du *ton*. Cette propriété de l'accord neutre d'être suspensif, et de se résoudre d'après la tonalité majeure ou mineure dont l'oreille a déjà

N° 1.

4 — 3

2 — 1

7 — 6

N° 2.

| 61 35 | 67 24 | 3 2 | 1 0 |

| 65 65 | 67 24 | 32 17 | 6 0 |

N° 3

| 635 176 | 5 427 | 6 6 | 5 0 |

| 636 1 | 636 1 | 724 427 | 6 0 ||

été affectée, est digne de remarque : nous la retrouverons répétée sous d'autres formes.

Dans les deux différentes résolutions de cet accord, on voit que chacune des notes qui le composent, au lieu de franchir un grand intervalle pour se porter sur une distance éloignée, marche au contraire par degrés conjoints et se résout sur sa voisine, en formant seulement des intervalles de seconde.

§ LXXI. Il serait temps de revenir sur les intervalles de seconde qui sont les seuls avec ceux de septième que nous ne connaissions pas dans la gamme. Si nous pouvions les déterminer nous connaîtrions sur le champ les septièmes qui sont leurs compléments. Il faut pour faire cette recherche suivre une marche analogue à celle que nous avons tenue pour les accords. Si nous comparons par exemple les deux séries :

1 2 3 4 5 6
et 5 6 7 1 2 3,

en les frappant tour à tour de la même manière et avec les mêmes durées, nous verrons qu'elles forment des chants semblables. Après avoir donné à *ut* et *sol*, qui commencent les deux lignes, des sons différents, et dans le rapport d'une tonique à une dominante, on peut chanter à deux personnes les deux séries à la fois. En prenant

pour point de départ le même son, on s'assure qu'elles sont entièrement identiques; on peut donc conclure qu'il est indifférent en commençant de former l'intervalle *ut ré*, ou celui *sol la*; *ré mi*, ou *la si*, etc.

Ce que l'on peut écrire :

ut ré égale *sol la*.
ré mi égale *la si*.
mi fa égale *si ut*.
fa sol égale *ut ré*.
sol la égale *ré mi*.

Et comme deux quantités égales à une troisième sont égales entr'elles, il s'ensuivra que la seconde *ut ré* égale à la seconde *sol la*, le sera à la seconde *ré mi*, ainsi de suite. Nous trouverons les cinq secondes *ut ré*, *ré mi*, *fa sol*, *sol la*, *la si*, égales entr'elles, et les deux secondes *mi fa* et *si ut* aussi égales entr'elles. Ici vient la difficulté de savoir si les deux secondes égales entr'elles, *mi fa* et *si ut*, le sont aux autres, ou si elles sont plus grandes ou plus petites. Mais rappelons-nous que nous avons un point de comparaison pour le *si ut*, et par conséquent pour son égale *mi fa*, c'est l'intervalle *sol dièse la*, qui nous a fait éprouver le même effet, comme nous l'avons vu parag. LIX. Or, le *sol dièse* se trouve placé entre le *sol* et le *la*; ainsi la seconde *sol dièse la*, et

ses égales *si ut* et *mi fa*, seront des secondes plus petites que la seconde *sol la* et que les quatre autres; nous nommerons ces petites secondes *secondes mineures*, et les cinq autres *secondes majeures*.

§ LXXII. Nous avons vu que par abus on appellait *ton* ce qui ne devrait porter d'autre nom que celui de seconde; on nomme aussi chacune des cinq secondes majeures *ton* et chacune des deux secondes mineures *demi ton*. Je le répète, il serait bon de faire disparaître cette dénomination : d'ailleurs il n'est pas prouvé que le *dièse* partage les secondes majeures en deux parties égales. L'opinion contraire règne, et les mathématiciens l'ont appuyée de leurs calculs. Dans tous les cas la différence, entre deux secondes mineures provenant d'une seconde majeure divisée par un *dièse* telles que *sol sol dièse* et *sol dièse la*, est considérée comme nulle ou à peu-près sur les instruments, et l'on ne peut l'apprécier en chantant. Nous reviendrons plus loin sur cet objet : pour le moment nous considérons comme égales les secondes mineures *sol dièse la*, *sol sol dièse*, *si ut*, etc.

§ LXXIII. Nous pouvons déduire de cè qui précède que les cinq secondes majeures auront pour complément les cinq *septièmes mineures ré ut*, *mi ré*, *sol fa*, *la sol*, *si la*; et que les deux

secondes mineures *mi fa*, et *si ut*, auront pour complément les deux septièmes majeures *fa mi*, et *ut si*; nous pouvons donc former le tableau de toutes les distances égales de la gamme comme on le voit planche XL.

Nous avons déjà fait remarquer l'avantage que l'on peut tirer de cette connaissance. C'est de pouvoir modeler les intonations qui paraissent difficiles sur d'autres qui sont mieux connues et qui sont composées de distances égales. La quarte *mi si*, par exemple, arrête toujours les commençants. Pour la prendre il faut se reporter par la pensée à la distance *sol ut* qui est plus familière. On fera bien d'exercer ce passage sans mesure.

1 3 5 4 3 7. 3 2 1

Dans le ton de *la* la tierce *mi sol dièse*, inquiète d'abord : mais puisque *mi sol* est une tierce mineure *mi sol dièse* sera une tierce majeure, ainsi on pourra la comparer à *ut mi*, et ce passage

3 5 3 6 3 5 3 6.

pourra être étudié en prenant pour modèle celui-ci :

5 7 5 i 5 7 5 i.

§ LXXIV. D'après la connaissance que nous avons des distances égales, nous pouvons figurer

…s égales

Compléments.

…tièmes mineures	21. 32. 54. 65. 76.
…tièmes maj:	17. 43
…tes min:	31. 64 75.
…tes maj:	42, 53. 16, 27,
…te min:	74.
…rte maj.	47.
…ces min	24. 35 61. 72,
…ces majeur	13. 46, 57
…des min:	71. 34.
…ndes maj	12, 23. 45. 56. 67.
…isons	11, 22. 33, &c.

1 2 3 4 5 6 7 1̇

6̣ 7̣ 1 2 3 4 5 6

Lith. de Macaire.

les gammes des tons d'*ut* et de *la*. Voyez planche XLI. Dans la gamme du ton d'*ut* toutes les secondes sont égales à l'exception des secondes mineures *mi fa*, et *si ut*, surmontées d'un petit arc.

Dans la gamme du ton de *la* il se présente un nouvel arrangement. Il y a trois secondes mineures *si ut*, *mi fa*, *sol dièse la*. Trois secondes majeures, et la seconde *fa sol dièse*, qui est plus grande qu'une seconde majeure. L'inspection de cette échelle, tout-à-fait différente de celle du ton d'*ut*, fait voir que les combinaisons de ses éléments, ou les chants qu'elle peut fournir, doivent différer de ceux obtenus avec les sons de la gamme du ton d'*ut*.

On désigne la différence de ces deux échelles par le nom de *mode* [1]. Ainsi l'échelle du ton d'*ut*, dans laquelle l'accord de la tonique est majeur, se nomme échelle du *mode majeur d'ut*.

L'échelle du ton de *la*, dans laquelle l'accord de la tonique est mineur, se nomme échelle du *mode mineur de la*.

§ LXXV. Chantons maintenant au Méloplaste en commençant par établir le ton d'*ut*; si nous répétons ensuite long-temps l'accord de *sol* en formant avec les notes qui le composent différentes combinaisons pour produire des chants,

[1] *Modus*, manière d'être.

il arrivera ce que nous avons remarqué paragraphe LVII, au sujet de l'accord de *la*. La tonalité portée d'abord sur l'*ut* se détournera entièrement sur le *sol* qui deviendra *tonique à son tour*.

Lorsque ce changement sera bien établi dans l'oreille, si l'on veut alors reconnaître toutes les notes de la *gamme nouvelle* du *ton de sol*, il faudra s'élever naturellement du *sol* grave au *sol* à l'aigu. En répétant tour-à-tour les batteries de l'accord de *sol* pour bien fixer la tonalité dans ce ton, et chantant ensuite la gamme de ce même ton, on s'apercevra que la voix sollicitée par l'oreille modifie le *fa* pour le rapprocher du *sol*, de façon que le nouveau *fa* produise contre le *sol* l'effet du *si* contre l'*ut*. On voit que ce changement est tout-à-fait analogue à celui qui s'est opéré sur le *sol* quand nous sommes passés au ton de *la*. Ce nouveau *fa* sera donc un *fa dièse*.

Figurons l'échelle du ton de *sol* comme nous avons fait celle du ton d'*ut*. Nous verrons qu'elle lui est parfaitement semblable, et que c'est le *fa dièse* qui complète cette similitude. Ainsi tout air qui se chantera avec les éléments de la gamme d'*ut* pourra se chanter avec ceux de la gamme de *sol* frappés dans le même ordre et avec les mêmes durées. Les chants obtenus seront absolument identiques.

§ LXXVI. En considérant la planche XLII on

1 2 34 5 6 71 5 6 71 2 3 45

6 71 2 34 56 8 45 6 71 23

voit que le passage du ton d'*ut* au ton de sa sus-dominante *la* a introduit le *sol dièse*: on est fondé à conclure que l'on pourrait de même passer du ton de *sol* au ton de sa sus-dominante *mi* en dièsant le *ré*. Nous ne sommes pas encore assez familiarisés avec la gamme de *sol* et sa tonalité, pour essayer le passage au ton de *mi*, mais l'analogie complète des tons d'*ut* et de *sol* majeurs nous autorise à prononcer celles des tons de *la* et de *mi* mineurs.

Cette remarque est de la plus haute importance. Nous avons déjà vu que la tonalité pouvait se déplacer puisque nous avons chanté dans les tons d'*ut*, de *la* et de *sol*; nous verrons plus tard que chacune des sept notes peut servir à son tour de tonique, mais en même temps nous ne trouverons que deux classes d'échelles : les unes, semblables à celles d'*ut* dans lesquelles l'accord de la tonique est majeur, se nommeront *échelles des tons en mode majeur*, ou simplement des *tons majeurs*; les autres, semblables à celles du ton de *la*, dans laquelle l'accord de la tonique est mineur, se nommeront *échelles des tons en mode mineur*, ou simplement *des tons mineurs*. Quant à l'accord neutre, on doit se rappeler qu'il n'offre point de tonalité; ainsi il ne peut former la base d'une échelle.

§ LXXVII. Ce déplacement de la tonique, ou

changement de ton, sera d'autant plus facile à exécuter qu'il introduira moins de changements, et qu'il laissera par conséquent subsister plus de notes communes entre les deux gammes. C'est évidemment la première condition. Ainsi du ton d'*ut* on passe facilement au ton de *la* mineur qui n'introduit qu'un *sol* dièse; les six notes *la si ut ré mi fa*, restent communes aux deux tons. Le passage du même ton d'*ut* au ton de *sol*, n'introduisant que le *fa dièse*, les six cordes *sol la si ut ré mi*, restent communes aux deux tons. Si l'on voulait au contraire passer brusquement du ton d'*ut* au ton de *mi* mineur, la gamme nouvelle, voyez planche XLII, présenterait deux changements *fa dièse* et *ré dièse;* les notes restant communes aux deux tons seraient disséminées, et le passage paraîtrait beaucoup plus difficile pour les commençants.

§ LXXVIII. On peut se demander lequel des deux tons, de *sol* ou de *la* mineur, est le plus voisin du ton d'*ut*, puisque tous deux n'amènent qu'un changement dans la gamme d'*ut*. Il faut pour répondre à cette question consulter les accords toniques de ces deux tons et les comparer à celui du ton d'*ut*. On doit se rappeler que les accords toniques renferment les notes les plus importantes de l'échelle ; que ces accords donnent à ces échelles non-seulement le nom de ma-

Tons Relatifs.

5

3 3

Ton d'ut majeur 1..........1

6 Ton de la mineur

Litho. de Macaire.

jeures ou de mineures, mais encore la teinte différente que nous leur avons reconnue. D'après cela, si l'on compare l'accord tonique du ton de *sol*, *sol si ré*, à celui du ton d'*ut*, *ut mi sol*, on voit que le *sol* est la seule note commune. Si l'on compare à ce même accord *ut mi sol*, celui du ton de *la*, *la ut mi*, on voit que les deux notes *ut* et *mi* sont conservées. Voyez planche XLIII. Ce sera une raison pour croire que ce ton est celui qui a le plus de liaison avec le ton d'*ut*.

Ce rapport, le plus intime qui puisse exister entre deux tons, les a fait nommer *relatifs*.

La planche XLII et la planche XLIII nous montrent que de deux tons relatifs *l'un* est majeur, *l'autre* est mineur;

Que les toniques de ces tons sont *à la distance d'une tierce mineure*, celle du ton mineur au-dessous de l'autre;

Que pour passer d'un ton majeur à son mineur relatif *il faut dièser la dominante du ton majeur*, laquelle devient sensible du ton mineur;

Que réciproquement pour passer d'un ton mineur à son majeur relatif, *il faut baisser la sensible d'un demi ton*; elle devient alors sus dominante du nouveau ton;

Que *l'accord de la dominante est toujours majeur* quel que soit le mode. Dans le ton d'*ut*, par exemple, l'accord de la dominante est *sol si ré*,

majeur; et dans le ton de *la*, *mi sol dièse si* est également majeur.

§ LXXIX. Cette même planche XLII rend sensible aux yeux ce que nous avions déjà remarqué parag. LVII, que le changement du ton d'*ut* au ton de *la* amenait le *sol dièse*. Réciproquement après avoir chanté dans le ton d'*ut*, si l'on répète plusieurs fois le *sol dièse*, il demandera sa résolution sur le *la*, et entraînera la tonalité sur cette note. On peut le voir en chantant l'exemple suivant :

1 3 5 5 3 2 1 5 1 6 5 5 5 6 3 1 6

L'impression, dans le commencement, est bien celle du ton d'*ut*, mais les trois *sol dièse* entraînent la tonalité sur le *la* : l'accord final ne fait que la confirmer. En chantant la même série dans le sens inverse, c'est-à-dire, en commençant par le *la*, et rétrogradant, on débutera avec le sentiment de la tonalité portée sur le *la*; mais le premier *sol* naturel qui paraît fera passer dans le ton d'*ut*. De même les passages alternatifs du ton d'*ut* au ton de *sol* amèneraient et feraient disparaître successivement les notes *fa* et *fa dièse*, comme on peut s'en assurer en chantant les deux petites phrases suivantes, et prenant tour-à-tour chacune d'elles pour la première:

| 12 34 | 5 5 | 6 7 | 1 0 |

| 5 44 | 5 44 | 5 27 | 5 0 ||

Ainsi le dièse peut produire un changement de ton, et réciproquement une tonalité nouvelle peut amener le dièse. *Le dièse est donc la cause ou l'effet du changement de ton.*

§ LXXX. D'après cela le *sol* et le *sol dièse* appartenant à deux échelles différentes, présentent aux commençants beaucoup de difficultés pour l'intonation, quand ils sont placés l'un près de l'autre; aussi il serait difficile et insoutenable de former une batterie sur ces deux notes. On ne pourrait entonner cet exemple,

1 3 5 5̸ 5 5̸ 5 5̸ 5 etc,

non plus que celui-ci,

5 4 3 2 1 5 4 4̸ 4 4̸ etc,

par la même raison; cependant nous avons vu, parag. LXVI, que le *sol dièse* pouvait être introduit passagèrement dans le ton d'*ut*, sans que la tonalité en fût ébranlée. Il en serait de même du *fa dièse*, et nous verrons qu'en général on peut faire entrer dans un morceau d'autres notes que celles de la gamme du ton dans lequel il est composé, pourvu qu'elles ne soient pas soutenues, et que le retour de la même n'ait pas lieu trop fréquemment, sans quoi elle produirait son effet ordinaire de changer la tonalité. Voyez le parag. précédent.

§ LXXXI. En réfléchissant à ce qui a amené
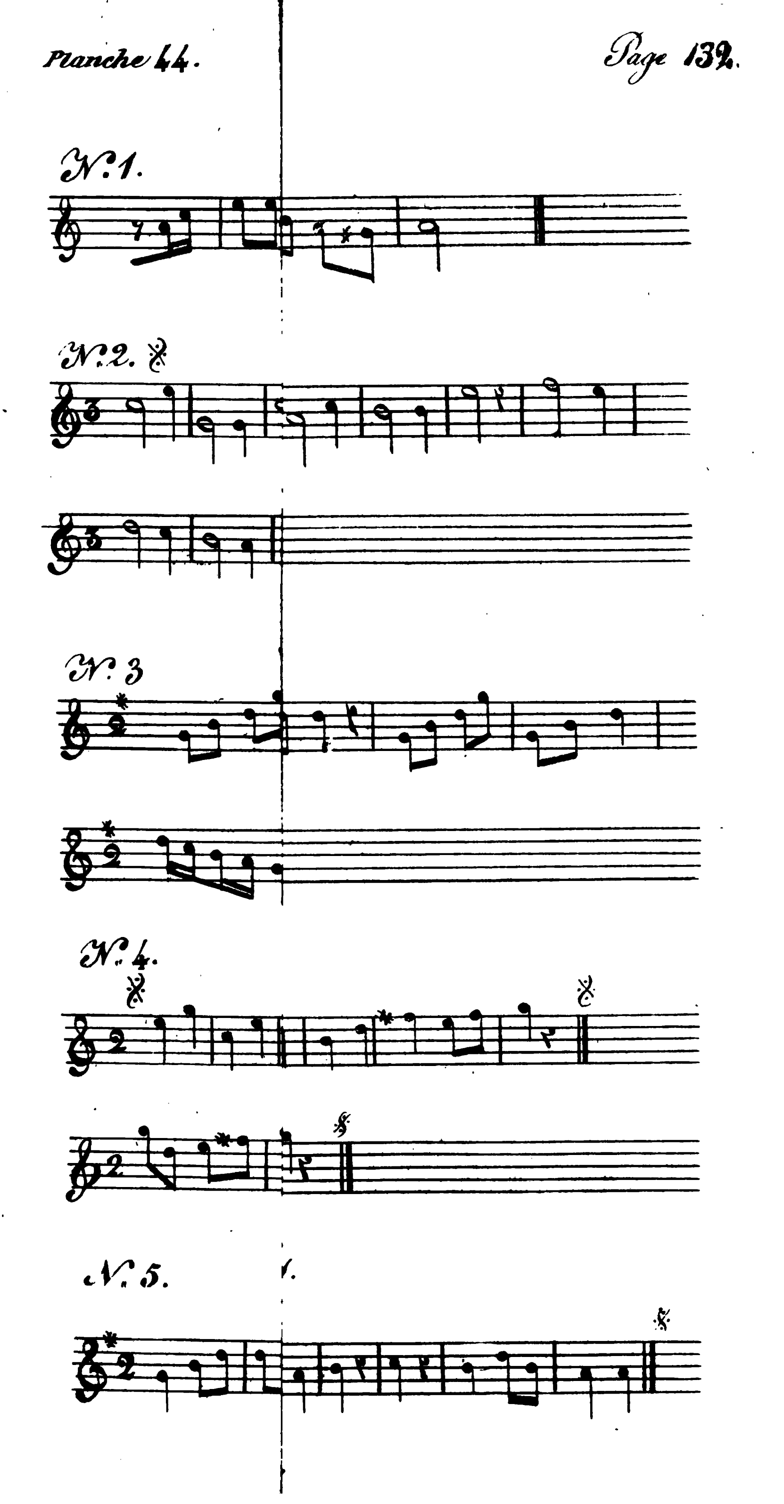
les changements de tons, le lecteur doit pressentir la marche qu'il aurait à suivre pour en produire d'autres; mais avant de le tenter, il faut bien exercer les tons d'*ut*, de *la* et de *sol* que nous connaissons, chacun d'eux isolément d'abord, puis on les entrelacera; en voici plusieurs exemples, planche XLIV.

On peut remarquer, n° 2 et n° 4, qu'après avoir changé de ton on termine par celui qui a commencé le morceau. Cette règle est de convenance. Il est bien de donner à ce premier ton un certain degré d'importance, tel que l'oreille ne le perde pas entièrement de vue, et le retrouve avec plaisir : tous les autres changements de tons lui sont alors subordonnés. Il est principal : ils sont accessoires. Cependant il y a des exemples de morceaux qui terminent dans un ton différent de celui qui a commencé [1].

§ LXXXII. Dans les exemples n°. 3 et 5 de cette planche, écrits suivant la notation *usuelle*, on voit que le *fa* dièse n'est pas indiqué dans le courant du morceau. Mais il l'est une fois pour toutes au commencement, à côté de la cléf. Ce signe fait alors partie de ce qu'on appelle *l'armement de la clef.*

Cet armement se compose de la clef propre-

[1] Le joli duo des deux jaloux : « Parlez, parlez, petite amie. »
(Madame Gail.)



N.° 1.
N.° 2.
N.° 3
N.° 4.
N.° 5.

ment dite, laquelle indique le choix du barreau qui doit porter l'*ut*, le *sol*, ou le *fa*, et doit de plus, comme nous le savons, donner la nature de la voix, lorsqu'on écrit rigoureusement: des chiffres ou des signes qui marquent la nature de la mesure, et enfin des dièses, ou autre signes destinés à indiquer le ton. Au n° 5, par exemple, la clef est celle de *sol*, et désignerait la voix d'un soprano: le 2 avertit que la mesure est à 2 temps, et enfin le *dièse* placé sur le barreau du *fa*, marque que l'on est dans le ton de *sol*, puisque la gamme de ce ton possède ce signe et ne possède que celui là.

Quand aux dièses qui arrivent lors des changements de tons, il est nécessaire de les indiquer au fur et à mesure, puisqu'ils n'ont pu l'être à la clef. Dans ce cas, aussitôt qu'ils ont paru dans le commencement d'une mesure, ils affectent toutes les notes de même nom qui sont dans la même mesure. C'est ce qui arrive aux 18e. et 22e. mesures du n°. 4, où le premier *fa* étant marqué dièse, le second l'est de droit aussi. Si l'on voulait que le second ne fût pas dièse, il faudrait placer au devant ce signe ♮ qu'on appelle *bécarre*, et dont l'emploi est de remettre la note comme elle est dans le ton d'*ut*.

§ LXXXIII. On appelle les notes du ton d'*ut*, *naturelles*, par opposition à celles qui sont affectées du dièse. L'usage a consacré cette dénomi-

nation que l'on pourrait trouver peu exacte, car le *fa dièse* sensible du ton de *sol*, est dans la nature de la gamme de ce ton comme le *si* l'est dans la gamme du ton d'*ut*. Mais il fallait un mot pour distinguer les notes qui n'ont pas de signe devant elles, d'avec celles qui en ont.

§ LXXXIV. Le *dièse*, le *bécarre*, et en général tout signe qui pourra hausser ou baisser la note devant laquelle il est placé, se nomme *accident*; on appelle en général *accidentelle* la note devant laquelle se trouve un accident. Ainsi planche XXXVI, partie du ténore, le *sol dièse* qui n'appartient pas au ton du morceau est une note accidentelle. Je dis qui n'appartient pas au ton du morceau, car s'il lui appartenait ce ne serait plus une note accidentelle, mais une note *diatonique*. On nomme ainsi les notes des échelles de tous les tons majeurs : voyez planche XLIV, n° 3 et n° 5; les *fa dièse* appartenant au ton de *sol* comme sensibles sont diatoniques et non accidentels; et même dans les deux dernières reprises du n° 4, le passage au ton de *sol* étant bien prononcé, les *fa dièse* pourront être considérés comme diatoniques. Ainsi on ne peut regarder comme notes accidentelles ou de *passage*, comme on les appelle encore, que celles qui n'appartiennent pas au ton dans lequel on chante. Le ton naturel d'*ut* est le modèle des échelles diatoniques.

1 1̸ 2 2̸ 3 4 4̸ 5 5̸ 6 6̸ 7 1

1 2 3 4 4̸ 5 5 4̸ 4 3 2 1

|1 3 2̸|3 . 0|5 4 3|2 . 0|3 4 4̸|5 3 1|2 3 2|1 . 0‖

Air:

| 0 . 55 | 1 .3 23 | 542 7 71 | 2 .3 47 |

| 1 0 55 | 1 .3 23 | 542 7 71 | 2 .3 47 |

| 1 0 33 | 4 .3 21 | 3 2 17 | 1 .3 27 |

| 5 0 55 | 1 .3 23 | 542 7 71 | 2 .3 47 | 1 00 ‖

Fait par Mr. de J. d. R. après 3 mois de leçons.

Lith. de Macaire.

§ LXXXV. Puisque nous savons qu'une note dièse fait contre la note supérieure l'effet du *si* contre *l'ut*, nous pouvons diviser par des dièses les cinq secondes majeures, ce qui partagera la gamme entière en douze demi-tons; voyez planche XLV. Nous pouvons aussi nous servir du même effet pour introduire des notes de passage dans le chant: on verra qu'en général elles y jettent de la variété et du charme, quand elles sont bien employées. Voici des études que l'on fera bien d'exercer, planche XLV, pour s'accoutumer aux notes de passage. *L'ut dièse* qui est dans l'air écrit à la suite est également une note de passage.

Nous pouvons aussi étudier maintenant les quatre mesures du nocturne d'Azioli, planche XXVI, que nous avions laissées en arrière à cause des *fa dièse* accidentels qui s'y présentaient. La classe pourra chanter le morceau d'un bout à l'autre.

Il est évident que les deux secondes mineures *mi fa*, et *si ut*, ne peuvent être divisées par des dièses, puisqu'elles sont déjà dans le rapport d'une note diésée à la note supérieure.
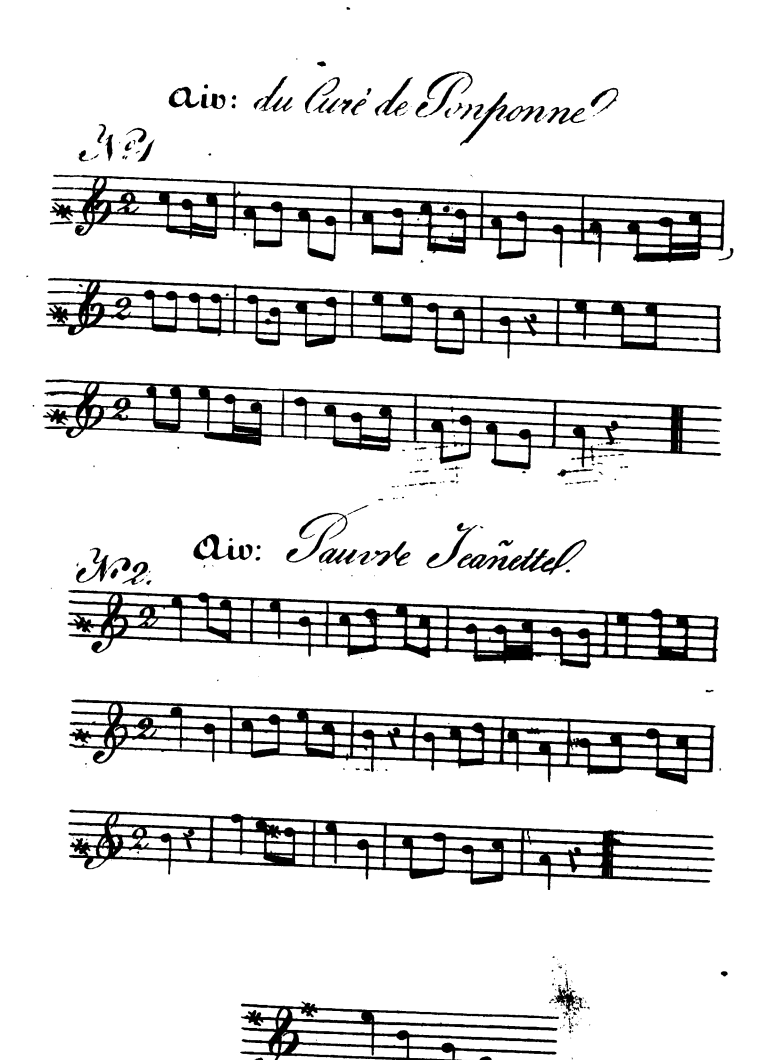
§ LXXXVI. En se rappelant ce que nous avons dit sur l'armement de la clef, parag. LXXXII, et l'appliquant au nº 1 de la planche XLIV, on sera surpris de voir que le *sol dièse* n'est pas

écrit à la clef [1]. Habituellement on n'indique les tons mineurs autrement que par l'armement qui marquerait leur majeur relatif. Ainsi le ton de *la* mineur est armé comme son majeur relatif le ton *d'ut*. Le ton de *mi* mineur qui renferme deux dièses dans sa gamme, comme nous l'avons vu parag. LXXVI, ne serait cependant marqué à la clef que par un *fa dièse*, comme son majeur relatif le ton de *sol*. La cause de cet ancien usage était le peu de connaissance que l'on avait du mode mineur; maintenant que sa gamme est bien arrêtée et ses effets bien connus, il serait temps de l'armer convenablement, d'autant qu'il est plus varié et par conséquent plus difficile que le mode majeur. Le ton mineur indiqué à la clef comme son majeur relatif, présente une énigme; et les commençants sachant qu'un morceau doit terminer par sa tonique, vont chercher à la fin l'indice qu'ils devraient trouver au commencement.

Plusieurs praticiens [2] ont déjà proposé inuti-

[1] Cela vient de ce que pendant long-temps le *sol dièse* n'a pas été regardé comme une corde essentielle du ton de *la* mineur, et qu'en général le mode mineur était peu connu. En remontant même un peu loin, on voit que l'on ne se permettait pas de finir un morceau en mineur : l'accord final portait toujours la tierce majeure quand bien même le morceau entier eût été en mineur. On en trouve des traces dans les premiers ouvrages de Mozart. Voir l'opéra d'Idoménée, peu connu en France.

[2] Rodolphe dans son solfège, M. Galin, etc.



litho. d'A. Mercaire.

lement un moyen facile d'indiquer les tons mineurs : ce serait de mettre à la clef le dièse qui indique la sensible; on éviterait l'obligation de répéter constamment ce signe dans le courant du morceau. Pour qu'il ne se confondît pas avec les dièses qui désignent les tons majeurs, on le trouverait à la gauche de la clef. C'est ainsi que le dièse du *sol* dans le morceau n° 1 en ton de *la*; voyez planche XLVI, se trouve près de la clef, où il indique la sensible, ce qui dispense de le mettre chaque fois qu'il paraît. Il en serait de même des autres tons : celui de *mi* serait armé comme on le voit en bas de la planche XLVI, d'un dièse à droite de la clef sur le *fa*, et d'un second à gauche placé sur le *ré*.

Les partisans de l'usage actuel disent que le mineur relatif se reconnaît justement par les dièses que l'on est forcé de mettre à la sensible. Cette raison qui est mauvaise par elle même, tourne tout-à-fait contre eux dans plusieurs morceaux qui n'emploient pas la sensible, comme on peut le voir au n° 2 de la planche XLVI. Je pourrais citer d'autres airs en *la*, où non-seulement la sensible ne paraît pas, mais encore où l'on trouve accidentellement le sol naturel, ce qui peut induire les élèves à se croire en *ut*.

§ LXXXVII. On fera bien d'étudier beaucoup de petits airs dans le ton de *sol*; on pourra même

mettre dans ce ton ceux que l'on connaît déjà dans celui *d'ut*. Je ne donne pas encore de morceau d'ensemble à chanter dans les tons nouveaux de *la* et de *sol*; il faut auparavant que la classe soit bien familiarisée avec ces tonalités. Mais on continuera à chanter des chœurs dans le ton *d'ut*, pour former l'oreille aux effets de l'harmonie. La facilité acquise doit rendre le professeur plus exigeant sur l'exactitude de la mesure et la netteté de l'intonation

Lorsqu'un morceau a été bien chanté ensemble, il est bon de s'occuper de lui donner l'expression convenable. Il faut d'abord pour cela consulter le sens des paroles qui indiquent le sujet traité. Il faut suivre aussi les indications du compositeur : il marque ordinairement les endroits que l'on doit exécuter avec force et ceux que l'on doit adoucir. Les premiers sont les *forte* indiqués par une F et les seconds les *piano* marqués par un P, Deux FF signifient *fortissimo*, très-fort. Deux PP *pianissimo*, très-doux. Il y a en outre d'autres signes et beaucoup de mots, soit français, soit empruntés à la langue italienne, qui servent en musique, pour indiquer l'expression, ou pour caractériser la mesure. Nous en donnerons plus loin un tableau général. Si l'on exécute bien les *forte* et les *piano* du *nocturne d'Azioli*, planche XLVII, on verra combien leur emploi seul ajoute déjà de

Allegretto.

P

5 3 3	2 0	P 3.4 3 2	2 1 0
ah! ram		a me cos	tan za
3 1 1	5 0	1.2 1 5	5 3 0
0		1.3 5 5	5 1 0
		a me cos	tan za

P 2 . 2	2 0	P 3 32 34	2 . 0
ah! ram		al pri.mo a	mor
7 . 7	5 0	1 17 12	7 . 0
P 5 . 5		1 1 1	5 . 0
ah!		al primo a	mor

5 .6 45	3 0	P 5 .6 45	3 .4 23
qual con...	a	qual sa	ra la
0	1 0	0	5 .6 45
P	a		qual sa
0	1 0	0	0
	a.		

1 . 2	3	2 . 1	3 2 0
mia spe	ve	pin deg	g'i o
3 .4 23	1	7 . 6	1 7 0
ra la			
5 . 7	5	5 . 5	5 5 0
qual sa		pin deg	

2 . 3	22	35 35 42	3 . 0
se pin	se piu	mio non èquel	cor
7 . 1	77	13 13 27	1 . 0
5 . 5	55	1 .1 5.5	1 . 0
		mio non equel	cor

4 . 3	35	4 3 2	1 . 22
se pin	non	e quel	cor perche
2 . 1	1	2 1 5	3 . 77
0 7 1	5	4 5 5	1 . 55
se pin		e quel	cor perche

grâce au morceau. J'engage à l'étudier d'abord jusqu'au 2e. point d'orgue qui précède le renvoi. Lorsque cette portion aura été bien mise ensemble, on pourra y joindre le reste.

On peut remarquer à la basse entre les deux points d'orgue, une suite de *sol* qui occupe huit mesures; c'est ce qu'on nomme dans les morceaux d'ensemble une *pédale*, ou *tenue*; mais plus souvent pédale. Cet effet, qui peut avoir lieu dans toutes les parties, se fait le plus souvent à la basse. Or, les notes graves de l'orgue se marquant par la pression du pied, les organistes l'ont nommé pédale. Très-souvent dans les pédales la note n'est pas répétée, mais *soutenue*. On se rappelle que cela se marque ainsi 𝄐, parag XLVI.

§ LXXXVIII. Revenons aux *différents tons* : nous avons vu, parag. LXXVIII, que le plus rapproché du ton *d'ut* était celui de *la*, son mineur relatif, bien que sa gamme soit différente; mais laissons pour le moment de côté les tons mineurs. Nous avons ensuite passé à celui de *sol* majeur. Le passage à la dominante devait naturellement se présenter le premier pour les tons majeurs, puisqu'il n'introduit qu'un changement, et que la tonique nouvelle était la note la plus importante de la gamme que l'on a quittée. Après la tonique, si nous prenons le ton de *sol* majeur comme point de départ, et que nous veuillons passer dans un

autre ton majeur, la même raison nous conduira dans le ton de *ré* majeur, et *l'ut* deviendra dièse dans ce mouvement.

Du ton de *ré* majeur nous pourrons passer au ton de *la* majeur, ce qui introduira le *sol* dièse.

Du ton de *la* majeur, au ton de *mi* majeur, ce qui amènera le *ré* dièse.

Du ton de *mi* majeur, au ton de *si* majeur, ce qui amènera le *la* dièse.

Du ton de *si* majeur, au ton de *fa diese* majeur, ce qui amènera le *mi* dièse.

Enfin du ton de *fa dièse* majeur, au ton *d'ut dièse* majeur, ce qui amènera le *si dièse*: et nous formerons le tableau des gammes majeures par dièses que l'on voit planche XLVIII. En l'examinant attentivement on fera les observations suivantes.

A partir du ton *d'ut* naturel chaque dominante devient la tonique d'un nouveau ton; ainsi *sol* dominante du ton *d'ut*, devient tonique du ton de *ré*; *la* dominante du ton de *ré*, devient tonique du ton de *la*, etc.

Chaque sous dominante devient la sensible d'un nouveau ton, ce qui donne lieu de conclure que *pour passer d'un ton majeur à celui de sa dominante, il faut diéser la sous dominante du premier*.

Les dièses qui figurent dans un ton figure-

dieses.

7 ← Sensibles redevenant S. Dom.

6

Dom. dev 5

S. Dom. de 4 ← Sous Dom. redevenant toniques.

3

2

Toniques 1 ← Toniques redevenant Dom.

6

Dom.^{tes} des to 5

4

3

2

1

7

6

ront encore dans celui de la dominante, lequel en prendra un de plus, ce qui fait qu'à la septième gamme, ce ne sera pas *fa naturel* qui sera la tonique, mais bien *fa dièse*.

Les dièses arrivent de manière à ce que chacune des gammes majeures soit semblable à celle d'*ut* qui se trouve le modèle; ce qui fait qu'à la 8e, *ut* étant dièse, toutes les notes se trouvent dièsées, pour que les rapports de secondes majeures et mineures soient toujours les mêmes.

Les dièses arrivent dans cet ordre, *fa ut sol ré la mi si*, qu'il est bon de retenir. On voit qu'ils montent de quinte en quinte.

Enfin on voit que le second *tétracorde*[1] de chaque gamme devient à son tour le premier de celle qui suit, ce qui établit un terme commun bien remarquable entre les tons voisins.

Examinons maintenant le même tableau en rétrogradant, à partir du ton *d'ut dièse*, jusqu'à *ut* naturel. Les remarques suivantes se présenteront.

Chaque sous-dominante devient tonique à son tour. Ainsi *fa dièse* sous-dominante du ton *d'ut dièse*, devient tonique du ton de *fa dièse*.

[1] On se sert souvent de ce mot et d'autres pour éviter une périphrase Le mot corde est alors l'équivalent de son. *Monocorde* se dirait d'une seule corde, *dicorde*, *tricorde*, *tetracorde*, *quintacorde*, *hexacorde*, *eptacorde*, *octacorde*, *etc.* s'emploient pour désigner *deux*, *trois*, *quatre*, *cinq*, *six*, *sept*, *huit*, *etc*, sons qui sont *conjoints*.

Chaque sensible baisse d'un demi ton, et devient sous-dominante du ton nouveau : ainsi, *si dièse* sensible du ton *d'ut dièse*, redevient *si* naturel et forme la sous-dominante du ton de *fa dièze*. Ce qui autorise à dire que *pour passer d'un ton majeur à celui de sa sous-dominante, il faut baisser la sensible du premier d'un demi ton*.

Les dièses qui figurent dans un ton figureront encore dans celui de la sous-dominante de ce ton, moins celui qui disparaît en baissant la sensible du premier.

Les dièses disparaissent dans cet ordre, *si mi la ré sol ut fa*, après quoi l'on se retrouve au ton *d'ut* naturel qui a servi de point de départ. On voit qu'ils descendent de quinte en quinte dans l'ordre contraire à celui de leur entrée; ce qui devait avoir lieu.

Enfin, l'on voit que le premier tétracorde de chaque gamme devient à son tour le second de celle qui suit; ce qui résulte comme nous l'avons dit de l'intimité des rapports [1].

Nous pouvons nommer le tableau dont il vient d'être question, *tableau de la génération des tons majeurs par dièses*. On voit combien il est im-

[1] J'ai dû déduire de suite les conséquences les plus remarquables du tableau de la génération des tons : mais un maître habile ne les présentera pas toutes à la fois; il ménagera la tête de ses élèves en ne faisant naître que successivement l'occasion d'en

portant, et l'on fera bien de lire plusieurs fois le paragraphe entier qui le concerne.

§ LXXXIX. Dans ce tableau figurent les gammes des tons de *la* et de *mi majeur*. Nous connaissions déjà, planche XLII, celles des tons de *la* et de *mi* mineur. Ainsi l'on voit que nous aurons le moyen, *en gardant la même tonique, de changer le mode*. Nous pourrons donc passer du ton de *la* mineur au ton de *la* majeur et réciproquement, et de même pour les autres. C'est là proprement ce qui devrait se nommer *moduler*. Mais, par extension, tout changement, soit de mode, soit de ton, se nomme *modulation*. Ainsi passer du ton de *la* mineur, au ton de *la* majeur ou du ton de *la* mineur au ton *d'ut* majeur, c'est moduler, c'est faire des modulations.

Modulation ou changement de ton, ne sont donc pas tout à fait synonimes, car on peut changer de ton sans changer de mode; on peut par exemple passer du ton *d'ut majeur*, au ton de *sol majeur*. On peut changer de mode sans changer de ton, en passant du ton de *la* mineur au ton de *la* majeur, par exemple.

§ LXXXX. En jetant encore un coup-d'œil sur le tableau de la génération des tons majeurs par dièses, planche XLVIII, on se pénétrera bien que les relations des notes de chaque échelle sont calquées sur celles de l'échelle du ton d'*ut* natu-

rel, et que les dièses que l'on est forcé d'admettre ne se présentent qu'aux endroits nécessaires pour établir cette similitude.

Il en résulte que l'accord d'*ut* peut servir de modèle pour les accords toniques de tous ces tons, avec lesquels les élèves devront se familiariser peu-à-peu. L'accord *si ré fa*, seul de son espèce, servira aussi de modèle pour l'accord neutre que chaque ton présentera.

§ XCI. Nous n'avons pas parlé de la génération des tons mineurs; mais si l'on se rappelle ce que nous avons observé paragraphe LXXVIII, nous pouvons former la série des mineurs relatifs des tons majeurs figurés au tableau, planche XLVIII: il ne faut pour cela que dièser toutes les dominantes [1]. Ainsi en dièsant *sol*, dominante du ton d'*ut*, nous obtenons la sensible de la gamme du ton de *la* mineur, qui nous est déjà connue; en dièsant *ré*, dominante du ton de *sol*, nous obtenons la sensible du ton de *si* mineur, etc.; ainsi de suite, comme on le voit au bas de la planche XLVIII.

Il ne faut pas se laisser épouvanter à la vue de ces tableaux; aussitôt que l'on a saisi les lois de

[1] Dans un ouvrage élémentaire, l'auteur est obligé de donner tous ces tableaux complets; mais l'élève qui voudra travailler avec fruit, devra les former lui-même après avoir compris le principe; sauf à comparer ensuite avec le livre pour s'assurer de l'exactitude de son travail.

leur formation, il ne faut que de la patience pour les tracer.

Il ne s'agit pas pour le moment non plus d'étudier tous les tons à la fois. Il faut au contraire ne passer que successivement des uns aux autres; pour les majeurs, du ton d'*ut* au ton de *sol*; de celui-ci au ton de *ré*, ainsi de suite. Pour les mineurs on n'étudiera le ton de *mi* et les suivants, que lorsqu'on possédera celui de *la*, qui est leur modèle; ainsi de suite : on voit combien il est important pour ces derniers que l'oreille ait bien présent l'accord de *la*, modèle de tous les accords toniques mineurs.

La formation des tableaux précédents nous aura bien convaincus que nous ne devions pas attacher à telle ou telle note une idée fixe de *son*. Ce qui est au contraire absolu, ce sont les relations qui doivent exister dans chacune des deux échelles, entre la tonique, la dominante et les autres notes : nous avons donc dû nous attacher à ces propriétés générales qui ne changent pas, quoique chaque note puisse en jouir ou les perdre tour-à-tour.

Quant aux changements de tons, nous devons avoir compris qu'ils seront d'autant plus doux à l'oreille et plus faciles à saisir, qu'ils amèneront moins de changements dans la gamme nouvelle, et que les notes les plus importantes seront mieux

conservées. Dans le passage du ton d'*ut* au ton de *la* mineur, un seul dièse est introduit, et les notes *ut* et *mi* ne sont pas altérées. S'il s'agissait au contraire de passer du ton d'*ut* au ton de *mi* majeur, le *mi* il est vrai serait conservé, mais l'oreille ne pourrait s'accoutumer au passage si brusque des trois dièses qui devraient paraître.

§ XCII. Nous avons remarqué que le moyen le plus facile de passer à un nouveau ton était de s'y introduire au moyen de ses cordes essentielles, et de choisir surtout celles qui sont communes avec le ton que l'on veut quitter. Par exemple, après avoir fait entendre dans le ton d'*ut* l'accord *ut mi sol*, si je l'échange contre celui-ci *si ré sol*, le *sol*, note commune, rendra cette transition douce; alors en formant quelques batteries sur l'accord *si ré sol*, le ton de *sol* se trouvera établi, et le *fa dièse* se présentera ensuite sans difficulté. Du ton de *sol*, on pourra passer de même au ton de *ré*, en changeant l'accord tonique *sol si ré*, contre l'accord *fa dièse la ré*, que l'on pourra prendre alors pour l'accord tonique du ton de *ré*. En continuant l'on peut former la série des accords toniques des tons majeurs, dont nous avons déjà trouvé les gammes.

Voici comme il faut composer ce tableau: puisque nous partons du ton d'*ut*, nous écrirons d'abord les notes *ut mi sol*, les unes au-dessus des

5	5	4	3	5	4	4	3
3	2	2	1	[illegible]	2	1	1
1	7	6	6	[illegible]	7	6	5
5	5	4	3	5	4	4	3
3	2	2	1	[illegible]	2	1	1
1	7	6	6	[illegible]	7	6	5
5	5	4	3	5	4	4	3

autres, dans l'ordre ascendant naturel; puis considérant que *sol* dominante doit devenir tonique, nous la placerons à côté du premier, et nous établirons l'accord de *sol* dessus et dessous de cette manière:

	2	
	7	6
5	5	4
3	2	2
1	7	

à côté du *ré* dominante du ton de *sol*, on placera ensuite un nouveau *ré*, que l'on considèrera comme tonique du ton de *ré*, ainsi de suite; en remplissant dessus et dessous le reste des accords, comme on le voit planche XLIX, on parviendra à former le tableau des accords toniques de tous les tons que nous connaissons. En parcourant ce tableau avec la baguette, le maître ou l'élève, désignera les dièses, et on les chantera au fur et à mesure que le besoin s'en présentera. Ces mêmes accords n'étant pas accidentés, pourront être pris lorsqu'on le voudra comme mineurs, en marquant ce qui sera nécessaire pour cela [1]. Ce tableau peut servir

[1] Ce tableau est encore un véritable Méloplaste : le maître qui s'en servira avec une ou plusieurs baguettes, en pourra tirer le plus grand parti pour exercer les élèves aux modulations, en passant tour-à-tour d'un ton à un autre, ou d'un mode à un autre. Il pourra

non-seulement à former des accords, mais encore toute espèce de chant, puisque le maître peut désigner avec sa baguette les notes quil veut, et marquer les dièses comme sur le Méloplaste. Nous verrons plus loin à quel dessein il se trouve tracé double, planche XLIX; pour le moment n'envisageons que la portion, qui est à la droite de l'*ut* indiqué comme point de départ. On peut remarquer comme nous avons dû le faire pour les gammes, planche XLVIII, que chacun des accords qui le composent, considéré comme accord tonique, se trouve placé entre l'accord de sa dominante et celui de sa sous-dominante : le premier à sa droite, le second à sa gauche.

§ XCIII. Le lecteur fatigué de ces tableaux, dont il ne peut pas saisir au premier coup-d'œil l'ensemble et l'utilité, fera bien d'entremêler leur étude avec d'autres exercices qui lui sont plus familiers. Il peut s'exercer par exemple aux effets compliqués de mesure : en voici encore quelques exemples, dans le ton de *la*, modèle des tons mineurs, que nous savons être plus difficiles que les majeurs, et que l'on doit étudier de préférence; voyez planche L. Le n°. 1 n'est composé que des batteries de l'accord tonique, et de

suspendre de temps à autre, et profiter de ces intervalles de repos de la voix, pour demander aux élèves quel est le ton et le mode ou l'on est arrêté, et ce qui les caractérise, etc.

Études de Mesure et d'intonnation.

No. 1.

| 6 36 16 | 6 36 16 | 3 3 1 | 7 . 0 |

| 7 53 57 | 7 53 57 | 3 3 1 | 6 . 0 |

| 63 61 3 | 63 61 3 | 53 57 3 | 53 57 3 |

| 63 61 3 | 53 57 3 | 6 6 5 | 6 0 . ‖

Air: Gai! Gai mon Officier!

No. 2

| 0 06 | 3 3 | 3234 34 | 32 17 | 1 76 |

| 3 3 | 3234 34 | 32 17 | 6 ‖ .6 |

Fin

| 34 56 | 3 36 | 34 56 | 3 .3 |

| 65 43 | 2 22 | 54 32 | 1 .6 |

celui de la dominante. Elles sont une nouvelle preuve de la présence nécessaire du *sol* dièse, dans le ton de *la*; car cette note s'y présente sans effort; il en faudrait au contraire pour lui substituer le *sol* naturel.

Dans le n°. 2 on trouve au commencement de la seconde reprise l'intervalle *fa sol dièse*, très difficile à entonner. C'est un de ceux qui appartiennent au mode mineur. C'est comme on le voit une *seconde augmentée*; son complément *sol dièse fa*, sera nécessairement une *septième diminuée*. En nous reportant à la pl. XLII, ou à celle XLVIII, nous trouverons encore dans la gamme de *la* mineur, l'intervalle *ut sol dièse*, qui est une quinte augmentée, dont le complément *sol dièse ut*, sera une *quarte diminuée*. Tous les autres intervalles sont ou majeurs ou mineurs. Ainsi le mode mineur renferme quatre espèces de distances différentes : les majeures, les mineures, les augmentées et les diminuées, ce qui concourt à la variété, mais en même temps à la difficulté de ses intonations. Le mode majeur ne présente que des intervalles majeurs ou mineurs.

Le mode majeur est réellement le plus important, et sa gamme est la première qui se présente, comme nous l'avons vu parag. II.

La gamme mineure ne se trouve que par déduction. Voilà pourquoi il a été intéressant de

bien établir dans l'oreille les rapports de la gamme majeure, avant de s'occuper de l'autre. Il en est de même dans l'entrelacement des tons; nous devons commencer par les majeurs.

§ XCIV. Reportons-nous au tableau des accords; nous savons que chacun d'eux, considéré comme accord tonique, est placé entre celui de sa dominante, et de sa sous-dominante. Tant qu'on voudra lui conserver la tonalité, il faudra avoir soin de le battre plus que les autres. En chantant ces accords à trois voix, on verra que par leur arrangement même, chaque voix n'aura qu'un trajet fort court pour passer à la note correspondante d'un accord à l'autre. Supposons-nous placés sur l'accord de *sol*, par exemple; son accord de dominante correspondant sera *fa dièse la ré*, et celui de la sous-dominante *sol ut mi*:

3	2	2
1	7	6
5	5	4

d'où l'on voit que la première partie n'aura que *mi ré ré* à faire, la seconde *ut si la*, et la troisième *sol sol fa dièse*.

L'examen de ce qui se passe pourra donner au lecteur attentif une teinture de l'harmonie. S'il remarque ses effets les plus saillants, il verra que les plus agréables sont produits par les inter-

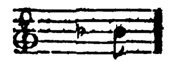
valles de tierce et de sixte, que l'on nomme pour cette raison *consonnances*, tandis que d'autres qui offrent plus ou moins d'âpreté, sont nommés *dissonnances*. Nous y reviendrons spécialement dans le traité d'harmonie.

§ XCV. En chantant, soit sur le tableau précédent, soit au Méloplaste, et partant du ton d'*ut*, on sait que la tonalité se portera sur le *fa*, si l'on bat quelque temps les notes de cet accord. En essayant alors d'établir la gamme de ce dernier ton, et partant de *fa* grave, pour atteindre son octave à l'aigu, nous nous apercevrons que le *si* sera modifié. L'oreille en aura adopté un nouveau. En le comparant avec *ut* devenu dominante du ton de *fa*, on verra qu'il joue le rôle de sous-dominante, et qu'il est plus bas que l'ancien. Cet effet nouveau pour nous, est le contraire de ce qui est arrivé à l'apparition des dièses. Après nous être bien convaincus de sa présence, nous pouvons facilement nous en rendre compte. Nous n'avons qu'à comparer la gamme du ton de *fa* à celle du ton d'*ut*, nous verrons que les relations sont partout les mêmes, à l'exception que le *si* naturel se trouverait trop haut. En le rapprochant du *la*, de manière qu'il n'en soit pas plus éloigné que le *mi* ne l'est du *fa* [1], les deux gammes devien-

[1] Nous avons déjà remarqué que l'on ne pouvait prouver que le dièse partageât en deux parties égales une seconde majeure.
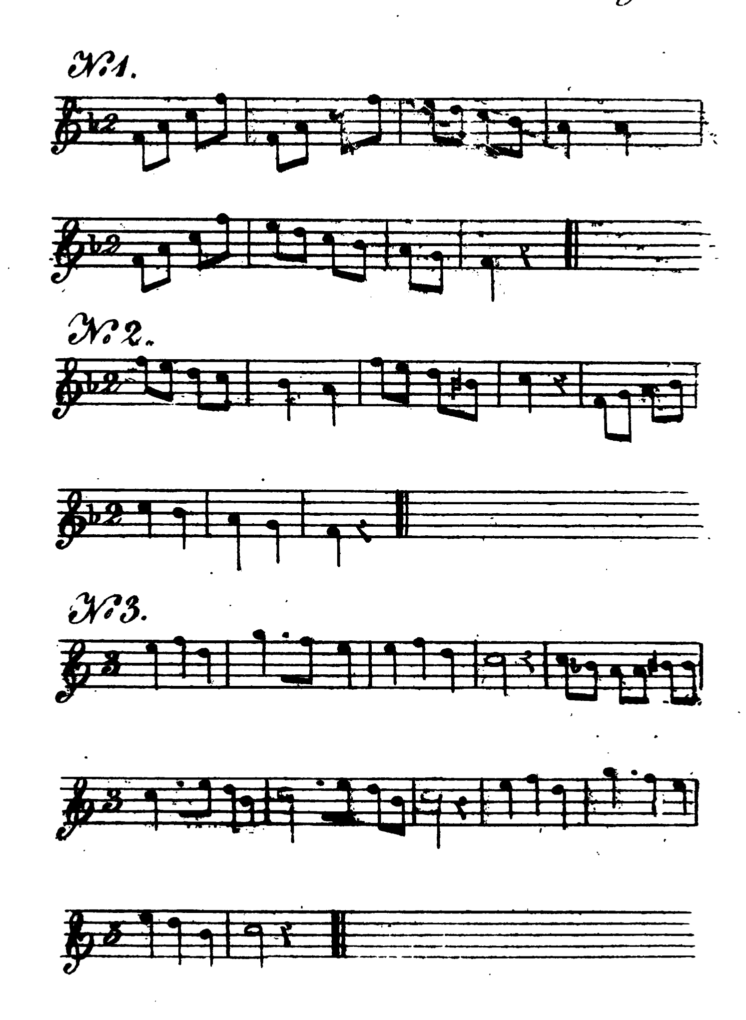
dront parfaitement semblables dans leur composition.

Le *si* de nouvelle formation prend le nom de *si bémol.* Nous l'indiquerons sur le Méloplaste, par un petit mouvement de la baguette, descendant de gauche à droite, que l'on peut ainsi figurer \; ce mouvement aura lieu sur le barreau même qui porte le *si*, dans l'écriture par chiffres. Le bémol traversera le corps de la note. On voit que ce signe est l'inverse du dièse, comme l'effet qu'il représente est en effet l'inverse de l'autre. Enfin sur la portée musicale, le bémol s'indique par un petit *b* tracé devant la note de cette manière.



§ XCVI. Tout ce qui a été dit sur l'armement de la clef, parag. LXXXII, et la manière d'employer le dièse, trouve ici son application. Ainsi, lorsqu'on écrit dans un ton qui comporte un bémol dans sa gamme, par exemple, le ton

Nous avons dit qu'au contraire, l'opinion générale, et les calculs des physiciens, étaient contre cette assertion. Il en est de même du bémol qui baisse la note, comme le dièse la hausse. Mais encore une fois, on agit dans la pratique, comme si *fa fa dièse*, *fa dièse sol*, *si si bémol*, *si bémol la*, étaient des distances égales. En un mot, on suppose tous les demi-tons égaux.



Lith. de Macaire.

de *fa*, on l'écrit une fois pour toute auprès de la clef, ce qui évite la peine de le tracer chaque fois qu'il paraît; voyez planche LI, n°. 1.

Le bémol placé accidentellement devant une note au commencement d'une mesure, affecte toutes les notes pareilles de la mesure; si l'on veut détruire son effet, il faut encore employer le bécarre, dont la propriété est d'annuler le signe dont la note était précédemment affectée, soit accidentellement, soit par suite de l'armement de la clef. Voyez planche LI, n°. 2 et n° 3.

§ XCVII. Nous voyons s'ouvrir une nouvelle série de tons par bémols. Je répéterai qu'il ne faut, dans la pratique, passer que graduellement de l'un à l'autre, en commençant par celui de *fa* qui est le premier. Quant à la formation de ces tons, comme elle est toute analogue à celle des tons par dièses, nous pouvons l'établir entièrement pour compléter l'ensemble de cette théorie.

Commençons par les tons majeurs:

Remarquons d'abord que le bémol peut produire un changement de ton, et que réciproquement ma tonalité nouvelle peut amener le bémol. *Le bémol est donc en général la cause ou l'effet du changement de ton.* Ainsi après avoir commencé un chant dans le ton d'*ut*, si l'on y introduisait le *si bémol*, et qu'il parût quelque temps,

la tendance tonique se porterait nécessairement sur le *fa*. Le contraire arriverait si dans le ton de *fa* on faisait reparaître le *si* naturel. Voyez la même observation pour les dièses, parag. LXXIX.

D'après cela nous répéterons qu'il serait difficile et insoutenable de former une batterie sur une note naturelle et la même note bémolisée, puisque par les lois de la modulation elles appartiennent naturellement à deux échelles différentes. Voyez la même observation pour les dièses, par. LXXX et suivants.

Nous pouvons aussi concevoir la gamme divisée par les bémols en douze demi-tons, de cette manière *ut, ré bémol, ré, mi bémol, mi, fa, sol bémol, sol, la bémol, la, si bémol, si ut*, de même qu'au parag. LXXXV, nous l'avons supposée divisée par les dièses. Cette division n'en fait réellement qu'une sur les instruments à touches, puisque la même touche fera l'*ut dièse* ou le *ré bémol*; mais il n'est pas indifférent d'écrire l'un pour l'autre. Ce serait un renversement dans les idées, puisque l'ordre de modulation qui amène les dièses est tout-à-fait opposé à celui qui fait naître les bémols.

On donne en général à ces gammes par demi-tons, composées des diatoniques du ton et des notes de passages intermédiaires, le nom de gammes

chromatiques [1]. Ainsi toute note qui n'appartient pas au ton où l'on est, ou à celui auquel on passe, mais qui est accidentelle ou de passage, est réellement chromatique, et le passage également chromatique. Néanmoins on n'applique ce nom qu'aux morceaux de musique, et qu'aux passages qui renferment beaucoup de notes chromatiques; lorsqu'elles sont en petit nombre on se contente des deux autres dénominations.

Remarquons encore que le *mi* ne peut pas être bémolisé si le *si* ne l'a été auparavant; il en est de même du *la*. Voyez parag. LXXXV, la remarque semblable pour les dièses.

De même tout ce qui a été dit au par. LXXXVI, sur la manière vicieuse et routinière d'armer les tons mineurs a lieu pour ceux qui sont relatifs des tons majeurs par bémols. Ainsi du ton de *fa* nous passerions au ton de *ré mineur* en diésant la dominante *ut*. Ce ton serait facilement indiqué par un dièse placé sur la note *ut*, à la gauche de la clef, tandis que le *si bémol* serait à la droite,



mais l'usage ne le permet pas, et veut que l'on mette seulement le *si bémol*.

[1] *Colorantes* du mot grec *chrôma*, *couleur*, pour peindre l'effet qu'elles font dans le chant.

Si nous reprenons maintenant le tableau de la génération des tons par dièses, nous verrons que celui de la génération des tons par *bémols* en est la conséquence immédiate. En effet les tons par dièses ont été formés en montant par dominante, et en diésant au fur et a mesure les notes nécessaires pour conserver à chaque gamme les proportions du modèle, celle d'*ut;* nous sommes ainsi montés jusqu'au ton d'*ut dièse.* Pour retourner au ton d'*ut* naturel, nous avons dû prendre la marche inverse: au lieu de monter de quinte nous sommes descendus de quinte, chaque sous-dominante est redevenue tonique, jusqu'à ce que nous soyons retournés au ton de départ *ut* naturel, et chaque fois nous avons baissé une sensible en perdant un dièse. Arrivés au ton d'*ut*, et ne pouvant ôter de dièse au *si naturel*, nous en faisons un *si bémol* pour pouvoir passer en *fa.*

Du ton de *fa*, en continuant à descendre par sous-dominante, nous passerons à celui de *si bémol*, et nous prendrons le *mi bémol.*

Du ton de *si bémol*, nous passerons à celui de *mi bémol*, ce qui introduira le *la bémol.*

Du ton de *mi bémol*, nous passerons à celui de *la bémol* ce qui amènera le *ré bémol.*

Du ton de *la bémol*, au ton de *ré bémol* avec le *sol bémol.*

Du ton de *ré bémol*, au ton de *sol bémol* avec l'*ut bémol.*

	1	5	
	7	4	venant S. Dom.
	6	3	
Dominantes redevenant Toniques →	5	2	
S.Dom. redevenant Sensibles →	4	1	venant Toniques.
	3	7	
	2	6	
Ton. redevenant S.Dom. →	1	5	ant Dom.
	6	3	
Dom. des tons majeurs relatifs diézés →	5	2	
	4	1	
	3	7	
	2	6	
	1	5	
	7	4	
	6	3	

Du ton de *sol bémol*, au ton d'*ut bémol* avec le *fa bémol*. Ce qui nous fournira le tableau planche LII, qui donnera lieu aux remarques analogues à celles du parag. LXXXVIII.

A partir du ton d'*ut* naturel, chaque sous-dominante devient tonique a son tour: ainsi *fa* sous-dominante du ton d'*ut* devient tonique à la colonne suivante.

Chaque sensible baisse d'un demi-ton, et devient sous-dominante du ton nouveau ; ainsi *si* naturel sensible du ton d'*ut*, devient *si bémol*, et forme la sous-dominante du ton de *fa*. Ce qui confirme la règle que pour passer d'un ton majeur à celui de sa sous-dominante, il faut baisser la sensible du premier, d'un demi-ton.

Les bémols qui figurent dans un ton, figureront encore dans celui de la sous-dominante de ce ton, plus celui qui entre en baissant la sensible du premier.

Les bémols arrivent de manière à ce que chacune des gammes soit semblable à celle d'*ut* modèle, ce qui fait qu'à la 8ᵉ, cet *ut* étant bémol, toutes les notes le sont aussi.

Les bémols entrent dans cet ordre, *si mi la ré sol ut fa*, qui est le même que celui de la sortie des dièses : ce qui devait être. Ils descendent de quinte en quinte, jusqu'au ton d'*ut* bémol.

Enfin l'on voit que le premier tétracorde de chaque ton devient le second de celui qui suit.

Si l'on rétrograde à partir du ton d'*ut* bémol, on verra également que chaque dominante devient tonique d'un nouveau ton.

Chaque sous-dominante devient sensible du nouveau ton, en faisant disparaître le bémol qui l'affecte : ce qui confirme la règle qu'il faut diéser ou élever d'un demi ton la sous-dominante d'un ton pour passer à celui de la dominante.

Les bémols qui figurent dans un ton figureront encore dans le ton de la dominante, moins celui qui a supporté le bécarre.

Les bémols sortent dans cet ordre *fa ut sol ré la mi si*, le même que celui de l'entrée des dièses: ce qui devait être. Ils sortent de quinte en quinte ascendante.

Enfin, le second tétracorde de chaque gamme devient le premier de celle qui suit.

On voit que le tableau des tons majeurs par bémols, est le complément de celui des tons majeurs par dièses, et qu'il pouvait en être déduit directement. Si j'en ai répété la formation dans tous ses détails, c'est à cause de l'importance de la matière, et pour que le lecteur qui n'aurait pas compris le premier, saisisse cette fois les lois de la génération des tons majeurs, et les conséquences qui en dérivent.

§ XCVIII. Nous formerons ensuite le tableau de tous les tons mineurs relatifs des tons majeurs par bémols, en diésant les dominantes, planche LII, ainsi que nous l'avons fait pour les tons majeurs par dièses, parag. XCI.

On pourra remarquer que les tons de *sol* et de *ré* mineurs présentent à la fois le dièse et le bémol, ce qui vient, ainsi que nous l'avons dit, de ce que ces signes ne sont institués que pour représenter les modifications que la voix fait éprouver aux sons de l'échelle naturelle pour établir sur quelque note que ce soit, prise pour base, les relations qui peuvent la rendre semblable aux gammes modèles de *ut* ou de *la*.

Nous pouvons remarquer aussi, planche XLIX, dans le tableau des tons mineurs par dièses, que les tons de *ré dièse*, *sol dièse* et *la dièse* mineurs, font entrer des doubles dièses dans leur composition, ce qui a dû arriver puisqu'il a fallu diéser une seconde fois des notes qui l'étaient déjà.

§ XCIX. Si l'on a conçu le mécanisme des tons majeurs et mineurs, on voit que l'on pourrait pousser sur le papier, le tableau des tons par *dièses*, *doubles dièses*, etc., *bémols*, *doubles bémols*, etc., aussi loin qu'on voudrait. Mais dans la pratique on s'en tient aux premiers tons par dièses ou par bémols. Nous traiterons un peu plus loin des motifs qui doivent guider le choix

du ton qui sert de point de départ, soit pour le chant, soit pour les instruments; nous verrons aussi que, quel que soit ce point de départ, la succession des modulations amène rarement des doubles dièses ou des doubles bémols. En général, plus il y a de dièses ou de bémols dans le ton en commençant, plus l'œil est dépaysé et l'esprit inquiet, bien que l'on sache que tous les tons sont modelés sur ceux d'*ut* et de *la*.

Cependant la difficulté à cet égard tient moins au nombre de dièses ou de bémols qui entrent dans le ton, qu'au renversement des idées habituelles. Par exemple tous les commençants ont de la peine à asseoir la tonalité sur le *si*; et pourtant le ton de *si bémol* majeur ne présente que deux bémols; le ton de *si* naturel mineur ne présente que trois dièses : mais après avoir long-temps chanté dans le ton d'*ut*, ils sont habitués à glisser sur le *si* comme sensible, et il leur faut une véritable contention d'esprit pour en faire une tonique. Si on leur proposait, au contraire, de chanter dans le ton d'*ut dièse*, ou d'*ut bémol* majeur, ils le feraient facilement lorsqu'ils se seraient aperçus que la gamme entière est élevée ou abaissée sans qu'aucune des notes ait changé de propriété, puisqu'ils retrouveraient encore *ut* pour tonique, *sol* pour dominante, *si* pour sensible, etc.

§ C. Nous pouvons reprendre maintenant, à

partir du ton d'*ut* majeur, le tableau des accords toniques, dont nous avons déjà formé une partie parag. XCII. Nous formerons l'autre moitié en descendant par sous-dominante. On voit que les deux côtés sont composés des mêmes accords; ce qui doit être, puisque descendre par sous-dominante, à partir du ton d'*ut*, c'est parcourir la série semblable à celle que l'on retrouve en descendant du ton d'*ut dièse* au ton d'*ut* naturel. Nous pouvons chanter sur les deux côtés du tableau.

§ CL. Pour se former une idée bien nette des changements de tons, il faut se pénétrer qu'il résulte de tout ce qui a été observé :

1° Qu'un son quelconque peut être pris pour base d'une des deux échelles mélodiques que la nature fournit : la majeure, ou la mineure.

2° Que la loi de la tonalité dirige les chants, ou combinaisons de sons.

3° Que la tonalité elle-même peut se déplacer en se portant sur une des notes quelconques de l'échelle où l'on est :

4° Qu'au moment de ce déplacement, les dièses ou les bémols arrivent pour régulariser l'échelle nouvelle qui se présente, et la rendre semblable à celle d'*ut* majeur, ou de *la* mineur.

5° Enfin, que l'oreille se prêtera avec d'autant plus de facilité à ce déplacement de la tonique, que la gamme nouvelle introduira moins de changements.
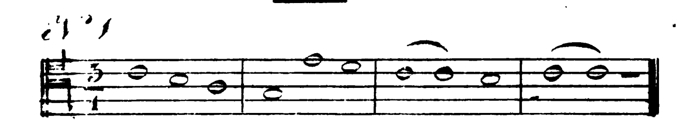
Le tableau de la formation des tons est la conséquence de ce dernier alinéa. Abandonnons cette matière, et revenons à la mesure.

§ CII. Nous avons depuis long-temps donné, parag. LI, tout ce qui concernait la mesure binaire, et les différentes manières de l'envisager. J'ai retardé au contraire l'explication des diverses dénominations usitées de la mesure ternaire, jusqu'à ce que l'on fût bien familiarisé avec les signes de la notation *usuelle*, rondes, blanches, noires, croches, etc. Ce qui a été dit parag. XIII, XIV, XV, XXV, etc., suffisait pour la pratique. Nous pouvons maintenant nous rendre facilement compte des dénominations usitées.

Rappelons-nous que nous avons vu, parag. LI, que, lorsque la mesure était exprimée par deux chiffres, le dénominateur désignait la division opérée sur la ronde, et le numérateur, la quantité de parties que l'on en prenait. D'après cela, une mesure dans laquelle il entrerait trois rondes, devrait se désigner par $\frac{3}{1}$; voyez pl. LIII, n° 1; elle n'est pas en usage. Celle dans laquelle il entrerait trois blanches, s'indiquerait par $\frac{3}{2}$, pour marquer que la ronde étant divisée en deux, on prendrait trois de ces moitiés ou blanches; voyez n° 2; elle est peu usitée. En général, ceux qui font entrer dans une mesure, soit binaire, soit ternaire, plus de la valeur d'une ronde, sont en contradiction avec le
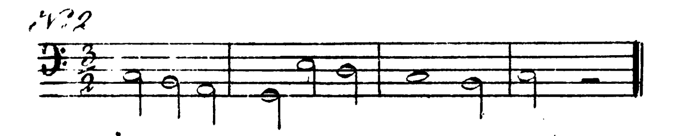
Mesure ternaire
à trois rondes inusitée.

N.° 1



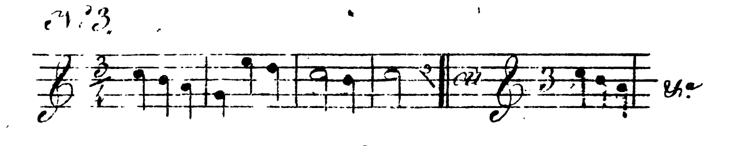
La même à trois blanches inusitée

N.° 2
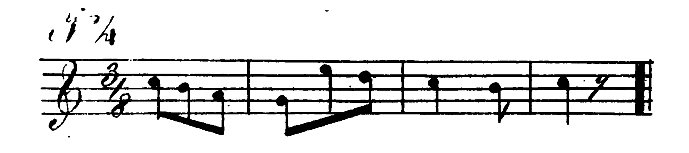


La même à trois noires

N.° 3.



La même à trois croches.

N.° 4



principe de la notation *usuelle*, qui fait de la ronde la plus grande unité musicale de temps possible.

Si l'on met trois noires dans la mesure, elle sera alors indiquée $\frac{3}{4}$, puisque la ronde sera divisée en quatre noires, dont on prendra trois. On met le plus souvent simplement un 3, voyez n° 3; ce que les praticiens ordinaires désignent par le nom de *mesure à trois temps.*

Enfin, si l'on met trois croches dans la mesure, elle sera marquée à la clef $\frac{3}{8}$, pour indiquer que la division de la ronde a lieu en huitièmes. Elle se nomme *mesure à trois huit.*

On voit que ces diverses manières d'écrire sembleraient devoir caractériser différents degrés de lenteur ou de vîtesse dans le mouvement. Cependant il n'en est rien. Il y a des $\frac{3}{8}$ marqués *andantino*, monvement lent; et des $\frac{3}{4}$ marqués *prestissimo*, ce qui est le plus grand degré de vîtesse; d'où je conclus qu'elles ne font qu'embarrasser les commençants, sans être d'aucune utilité, et que l'on peut se contenter du chiffre 3 à la clef, pour indiquer la mesure ternaire. Cette multiplicité de dénominations rappelle l'enfance de l'art, et indique une science qui s'est formée lentement, et au milieu des préjugés.

§ CIII. Pour compléter ce qui concerne les dénominations de la mesure dans la notation *usuelle*, il nous reste à parler d'un cas particulier

de la mesure binaire. Rien de si simple dans le système de notre méthode, qu'une mesure binaire avec une décomposition ternaire. Nous en avons le modèle à la pl. XXIV, première colonne B, et nous en avons déjà fait souvent usage. En voici, planche LIV, un nouvel exemple dans l'air : *Il pleut, bergère*, écrit en chiffres. Si nous essayons d'en faire la traduction sur la portée musicale, et suivant la méthode ordinaire, nous serons arrêtés d'abord; car nous voyons que la plupart des groupes sont composés de trois tiers. Nous ne pouvons au premier coup d'œil assimiler ces tiers à des croches, puisque deux croches seulement forment la noire, comme nous l'avons vu paragraphe XLIX. Nous retrouvons ici, dans la méthode *usuelle*, le vice que nous lui avons reproché au parag. L, de ne pas admettre directement la division ternaire de l'unité, ou des décompositions de l'unité. Pour remédier à cet inconvénient, il faut nécessairement considérer l'unité de temps comme composée d'une noire et d'une croche. Cette convention une fois admise, la traduction du morceau ne souffre plus de difficultés. Le *mi* qui commence sera figuré par une croche, le *sol* prolongé de la seconde mesure par une noire, et le *mi* suivant par une croche; l'*ut* de la troisième mesure par une noire pointée, ainsi de suite jusqu'à la fin. Mais si l'on compare cette traduc-
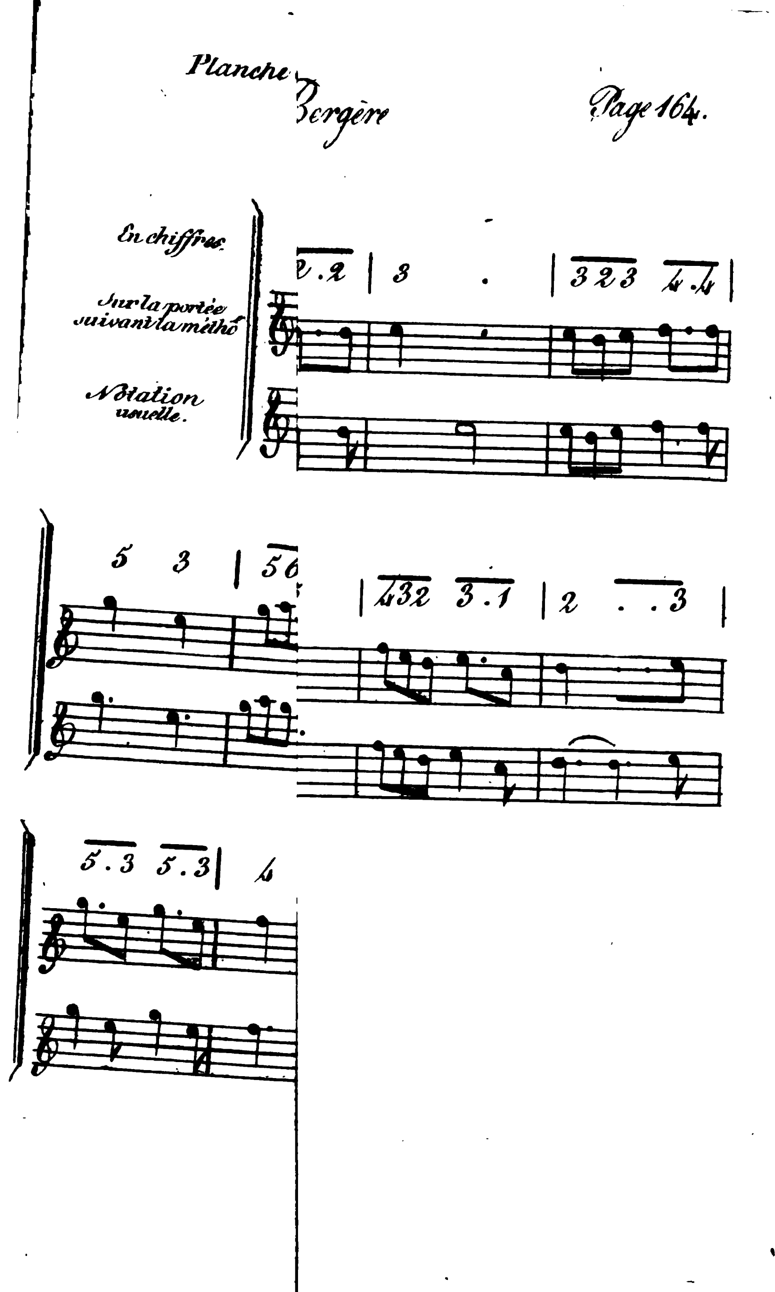


Planche
Bergère
Page 164.
En chiffres.
Sur la portée suivant la méthô
Notation usuelle.
2 . 2 | 3 . | 323 4 . 4 |
5 3 | 56
| 432 3 . 1 | 2 . . 3 |
5 . 3 5 . 3 | 4

tion à celle faite également sur la portée dans *notre* méthode, même planche, on voit que la lecture, dans cette dernière, doit être beaucoup plus facile, puisque chaque temps est distinct des autres, tandis que dans la méthode *usuelle*, il faut récomposer les temps par la pensée.

Cette mesure binaire avec une décomposition ternaire, composée de la valeur de six croches, est ce qu'on appelle le *six huit;* elle est pour l'œil le double de la mesure à trois huit, et l'on pourrait, en doublant les barres, écrire un six huit comme un trois huit. On écrit sous la forme de six huit les morceaux dont le mouvement est trop rapide pour qu'on puisse bien apprécier la décomposition des tiers, s'ils étaient écrits en trois temps. Il y a de plus d'autres motifs qui tiennent à la coupe des phrases, et au retour du temps fort, plus ou moins prononcé.

§ CIV. Nous avons reconnu, parag. XV, qu'il n'y avait que la mesure binaire et la mesure ternaire; nous avons vu, parag. LI, les diverses dénominations en usage pour la mesure binaire; le parag. précédent contient celles de la mesure ternaire. Nous pouvons d'après cela, et en revoyant les parag. XL et XLV sur la symétrie des phrases musicales, nous rendre compte de la manière dont on doit écrire un air sous la dictée. Cet

exercice suppose déjà un certain degré d'usage de l'intonation.

Lors donc que nous voudrons écrire un air de mémoire, ou sous la dictée, fidèles à notre principe, nous séparerons l'étude de la mesure de celle de l'intonation : nons écrirons d'abord, à côté les uns des autres, les signes qui représenteront l'intonation, au fur et à mesure que nous la reconnaîtrons : puis, ce travail terminé, nous chercherons à déterminer les valeurs, ce qui complétera la notation de l'air. Supposons celui de *J'ai du bon tabac*, etc.

Le premier soin à prendre est de s'assurer si le mode est majeur ou mineur; cette découverte, qui résulte naturellement de l'impression que produit un air, peut encore être soumise à cette règle : c'est de chanter cet air en entier; et comme il doit finir par la tonique, d'élever de suite l'accord de cette tonique. L'oreille décidera sur-le-champ si cet accord est majeur ou mineur, et par conséquent le chant auquel il appartient. On sera maître alors d'écrire ce chant, s'il est majeur, dans tel ton majeur que l'on voudra; et s'il est mineur, dans le ton mineur qu'on voudra choisir. Mais on fera bien de s'exercer d'abord seulement avec les tons d'*ut* majeur, et de *la* mineur, modèles des autres.

Une observation que l'on pourra vérifier promptement, et qui facilitera beaucoup la re-

Intonation

12 31 2 23 4 4 3 3

12 31 2 23 4 5 1

5 54 3 23 4 5 2

5 54 3 23 4 5 2

Temps Forts

| 12 31 | 2 23 | 4 4 | 3 3 |

| 12 31 | 2 23 | 4 5 | 1 0 |

| 5 54 | 3 &ca.

Valeurs partielles

air : J'ai du bon tabac.

| $\overline{12}$ $\overline{31}$ | 2 $\overline{23}$ | 4 4 | 3 3 |

| $\overline{12}$ $\overline{31}$ | 2 $\overline{23}$ | 4 5 | 1 0 |

| 5 $\overline{54}$ | 3 $\overline{23}$ | 4 5 | 2 0 |

| 5 $\overline{54}$ | 3 $\overline{23}$ | 4 5 | 2 0 |

cherche des notes d'un chant, c'est que la plupart des airs commencent par l'une des notes de l'accord parfait de leur tonique. Il est assez naturel que ces notes étant les plus importantes de l'échelle dont on va se servir, l'une d'elles ouvre le chant. Pour savoir ensuite celle des trois qu'il faut choisir, on se guidera par la tonalité pour découvrir la tonique. Ainsi, dans l'exemple en question, je chante : *J'ai du bon tabac dans ma tabatière, j'ai du bon tabac, tu n'en auras pas;* je m'aperçois qu'ici je suis sur la tonique. Comparant à cette intonation celle qui commence l'air J'AI, je vois que sa première note est la tonique elle-même; je la trace, et c'est à cette tonique que je vais comparer toutes les autres notes.

1° On écrira d'abord les notes de la première phrase musicale les unes près des autres; dessous, comme second vers, on tracera les notes de la seconde phrase; puis on passera à la troisième phrase jusqu'à la fin, comme il est représenté en haut de la planche LV; on aura tracé tout ce qui est relatif à l'intonation de l'air.

2° On recherchera les temps forts de l'air, en le chantant doucement, et on les désignera de suite en plaçant la barre de mesure devant eux, comme nous le voyons sur la même planche; les autres temps se nomment souvent *temps faibles*, par opposition.

3° On recherchera combien il y a d'unités ou de fractions principales de l'unité, d'un temps fort à l'autre, ce qui fera reconnaître si la mesure est binaire ou ternaire. Ici nous voyons qu'elle est binaire.
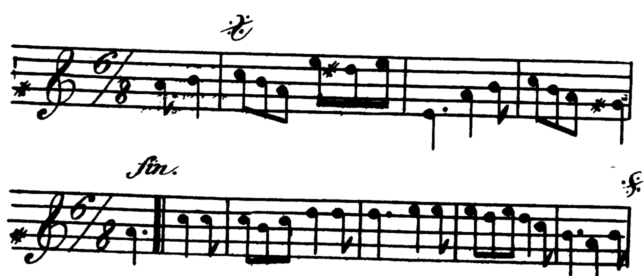
4° Enfin nous rassemblerons les notes qui passent sous le même temps, pour leur affecter leurs diverses valeurs relatives. Il n'est question dans notre exemple que d'unités et de demies : les décompositions en quarts, ou en sixièmes, présenteraient sans doute plus de difficultés, cependant un peu de patience et d'exercice les ferait surmonter. Il faut pour cela appliquer aux intonations mêmes le langage du chronomériste; ainsi l'air *j'ai du bon tabac*, se chantera sur les syllabes | une deux, une deux, | une, une deux, | une, une, | une, une, | une deux, une deux, | une, une deux, | une, une, | un. Les bâtons séparent les mesures, et les virgules séparent les temps. Il en serait de même sur un autre exemple. Une attention qu'il faut nécessairement avoir, c'est de noter convenablement dans l'écriture, les silences que le chant admet, et qui figurent dans la mesure. C'est ainsi que nous remplaçons par des zéros les trois silences d'unités qui se trouvent à la fin des trois dernières phrases, après le temps fort.

On peut voir, planche IX, le même exemple

Intonation.

Temps forts.

Air: Rendez moi mon écuelle.



écrit en un temps ; ce qui, nous le savons, n'en change pas le caractère.

§ CV. Au lieu d'écrire en chiffres, nous aurions pu nous servir de l'écriture sur la portée ; notre manière d'opérer eût été la même. En voici, planche LVI, un exemple dans le ton de *la* mineur, air : *Rendez-moi mon écuelle de-bois.* La première ligne contient toute la première phrase musicale ; la 2e ligne contient la seconde phrase. La troisième phrase musicale n'étant autre que la première, on y retourne au moyen d'un renvoi. On remarquera la note accidentelle *ré* dièse. Passant ensuite à la recherche des temps forts, on verra que le premier ne se trouve pas cette fois au commencement de l'air ; on verra aussi que la fin de la première phrase et le commencement de la seconde se trouvent réunis dans la même mesure. En s'exerçant sur d'autres exemples, on s'habituera à se rendre compte d'un morceau, et l'on découvrira facilement le mode dans lequel il est composé ; le nombre et la contexture de ses phrases ; la division générale de sa mesure, en deux temps, ou trois temps ; et enfin la nature des subdivisions qui constituent ce qu'on nomme le *rhythme.*

Ainsi, dans ce dernier exemple, le mode est mineur.

Le nombre des phrases est de trois, quoique

la dernière ne soit que le retour de la première.

La mesure est binaire,

Et le rhythme est ternaire.

§ CVI. J'ai éloigné, autant que je l'ai pu, l'explication de ce dernier mot. Donné prématurément, il aurait jeté de la confusion dans les idées des élèves, qui confondent long-temps le rhythme et la mesure.

Le rhythme est le retour de la même nature de décomposition de l'unité dans les mesures partielles. Ainsi, pl. IX, air *Ah! vous dirai-je...*, la mesure est binaire, et le rhythme binaire. Dans l'air *Rendez-moi mon écuelle*, planche précédente, la mesure est binaire et le rhythme est ternaire. Dans l'exemple de la planche X, la mesure est ternaire et le rhythme binaire. Dans la phrase suivante

$$| \overline{543}\ \overline{543}\ 3 \ | \ \overline{432}\ \overline{432}\ 2 \ | \ 3\ 2\ \overline{\underset{\cdot}{5}\underset{\cdot}{6}\underset{\cdot}{7}} \ | \ 1\ .\ 0 \ ||$$

la mesure est ternaire et le rhythme est ternaire.

On peut aussi entremêler le rhythme binaire de passages qui appartiennent au rhythme ternaire, comme dans la phrase suivante :

$$| \ 3\ \overline{32} \ | \ 1\ 1 \ | \ \overline{1\underset{\cdot}{7}\underset{\cdot}{6}}\ \overline{\underset{\cdot}{5}\underset{\cdot}{5}\underset{\cdot}{7}} \ | \ 1\ \underset{\cdot}{5} \ |$$

$$| \ 1\ \underline{22} \ | \ 3\ 3 \ | \ \underline{542}\ \underline{21\underset{\cdot}{7}} \ | \ 1\ 0 \ ||$$

On sait que les temps divisés par trois seraient

alors ce qu'on appelle dans la musique ordinaire des triolets. Ce mélange des deux rhythmes jette de la variété dans la phrase musicale; c'est un moyen d'en rompre la monotonie. Cependant il ne faut pas en abuser; on doit craindre de rompre cette unité qui règne dans toutes les productions des beaux-arts.

§ CVII. Nous avons dit, parag. XXII, qu'un air était bien écrit lorsque les temps forts se trouvaient au commencement de la mesure. L'ignorance de ce principe rend une foule d'airs difficiles à exécuter la première fois. Il faut que par une seconde lecture le sentiment musical révèle à l'exécutant la faute qui existe et la fasse disparaître, en replaçant dans l'exécution les temps forts où ils doivent exister. Bien des maîtres confondent cette simple rectification, qui demande, il est vrai, du goût, avec l'*expression* qui n'est pas la même chose. On sait que l'expression dans le chant, ou l'exécution d'un morceau instrumental, résulte d'un tact délicat qui nous fait saisir l'intention du compositeur, et la fait rendre sans aller au-delà, ni sans rester en-deçà du sentiment qu'il a voulu peindre. Ce tact peut se déveloper si l'on en possède le germe dans sa sensibilité.

§ CVIII. On fera bien de s'exercer à écrire les airs que l'on sait de mémoire. Cette étude avancera beaucoup les progrès. On peut, après avoir

mis un air dans le ton d'*ut* majeur, ou dans le ton de *la* mineur, s'exercer à le chanter et à l'écrire dans un autre ton : ainsi du ton d'*ut* on passera au ton de *sol* ou de *fa*, puis au ton de *ré* ou de *si* bémol majeur ; et du ton de *la* au ton de *mi*, ou à celui de *ré* mineurs ; ainsi de suite.
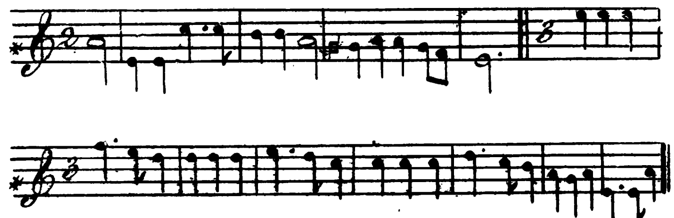
§ CIX. Nous avons dit plus haut, parag. CIV, que la plupart des chants commençaient par l'une des notes de l'accord de la tonique. Cependant cette règle, qui n'est que de convenance, souffre quelques exceptions. Voici, pl. LVII, deux airs qui commencent tous deux par la sustonique. On pourrait en trouver d'autres.

On divise souvent un grand morceau en fragments ou grandes reprises dans lesquelles le mouvement et la mesure changent ; quelquefois on fait la même chose dans une simple chansonnette, voyez, même planche LVII, l'air *Ça ne durera pas toujours*, passe de la mesure à deux temps à celle à trois temps. La contredanse est à deux temps, et je l'ai vue quelquefois entremêlée d'un passage à trois temps qui servait à faire un tour de valse. Voici un certain nombre d'airs faciles et connus sur lesquels on peut s'exercer de mémoire pour trouver l'intonation. Il ne faut pas s'inquiéter si on les reproduit exactement note pour note comme l'auteur les a écrits : on a rempli son but pour

air : *Viendras tu pas.....*

air : *Ces Prés, ces Bois, ont caché ma Bergère*

air : *Ça ne dur'a pas toujours*



l'étude lorsqu'on note un chant comme on le sait. On pourra choisir dans les suivants.

Airs en majeur sans accidents.

Triste raison, j'abjure ton empire.

Un jour de cet automne.

Malbroug s'en va-t-en guerre.

O Fontenay, qu'embellissent les roses.

On va lui percer le flanc.

Si vous avez une femme volage.

Air de la pipe de tabac.

De mon berger volage.

La bonne aventure au guai.

Oui, j'aime les amours, qui toujours.

Je ne saurais danser.

Jupiter, prête moi ta foudre.

La boulangère a des écus.

Allez-vous-en, gens de la noce.

Pourquoi vouloir qu'une personne chante.

Aussitôt que la lumière.

Cadet Roussel est bon enfant.

Viens dans mes bras, ma charmante créole.

C'est le roi Dagobert.

Charmante Gabrielle.

Airs en majeur avec des accidents.

Ah! que de chagrins dans la vie.

Bon voyage, cher Dumolet.

Ce mouchoir, belle Raimonde.

Air du Carillon de Dunkerque.

Dans un délire extrême.

Du haut en bas.

Femme sensible, entends-tu.

Partant pour la Syrie.

Pourquoi faut-il ici bas que la peine.

Ruisseau charmant, le gazon de tes rives.

Tout est charmant, chez Aspasie.

Tu ne vois pas, jeune imprudent.

Airs en mineur.

Souvenez-vous-en, souvenez-vous-en.

Chantez, dansez; amusez-vous.

Va-t-en voir s'ils viennent, Jean.

C'est le gros Thomas.

Ermite, bon Ermite.

La fête des bonnes gens.

Ma tante Urlurette.

Ce jour-là, sous son ombrage.

Eh! non, non, vous n'êtes pas Minette.

Eh! vogue la galère.

Airs en mineur avec des accidents.

Rendez-moi mon écuelle de bois.

Ascouto-Jeanneto.

Qu'avec plaisir, mon cher cousin.

On nous dit que dans le mariage.

Contentons-nous d'une simple bouteille.

Ah! ah! qu'elle est bien.

Mon amour était pour Marie.

L'air : *Berce, berce, bonne grand'mère*, offre un exemple commençant par un majeur et passant au mineur relatif. Il en est de même de l'air : *Quand des ans la fleur printanière*. On pourra en trouver d'autres, comme aussi d'airs commençant par un mineur, avec une reprise au majeur relatif.

L'air : *Qu'avec plaisir, mon cher cousin*, se trouve classé dans ceux qui contiennent des accidents, parce qu'on y trouve plusieurs fois le sol naturel, qui n'appartient pas à la gamme du ton de *la* mineur.

L'air : *Du haut en bas*, qui suit les paroles, présente des phrases musicales de deux mesures, suivies de phrases de quatre mesures, etc.

§ CX. Maintenant que nous devons avoir bien présent tout ce qui a été dit sur la génération des tons, tant majeurs que mineurs, il est évident pour nous qu'un chant en mode majeur sera le même, quelque soit la gamme majeure qui servira à exprimer ses relations; il en est de même d'un chant dans le mode mineur. D'après cela on pourrait se demander pourquoi on ne chante pas constamment dans le ton d'*ut* pour le majeur, et dans le ton de *la* pour le mineur, puisqu'en

est familiarisé avec ces deux échelles, tandis qu'il faut beaucoup de peine et de temps pour leur substituer les autres, comme nous l'avons remarqué parag. XCIX et ailleurs. Avec un peu de réflexion nous verrons qu'en supposant que l'on prît toujours le ton d'*ut* ou celui de *la* pour points de départ, les changements de tons forceraient, néanmoins, à connaître toutes les gammes. Ces changements de tons, occasionnés comme nous le savons par le déplacement de la tonique, rompent la monotonie qui existerait dans un chant qui ne comporterait qu'un ton et qu'un mode, et y substituent une variété agréable. Par exemple, je commence un chant en *ut*, je passe ensuite au ton de *sol*; tant que je resterai dans ce dernier ton, je devrai me pénétrer de sa tonalité, puisque ce sentiment est le seul guide qui puisse faire trouver au lecteur les intervalles ou rapports des sons. Il faut donc connaître la *langue* ou la gamme de *sol*. Ainsi de suite du ton de *sol* je puis passer au ton de sa dominante *ré*, de là au ton de la nouvelle dominante *la*. Je puis ainsi parvenir jusqu'au ton d'*ut* dièse majeur; de là en prenant la marche par sous-dominante je redescendrai au ton de *fa-dièse* majeur, de là au ton de *si* majeur, etc.; enfin je reviendrai au ton d'*ut*, et, continuant la marche des sous-dominantes, j'entrerai dans le ton de *fa* naturel, et je con-

tinuerai les tons par bémols jusqu'à celui d'*ut* bémol : d'où, remontant par dominante, j'aurai ainsi parcouru toute la série des tons majeurs.
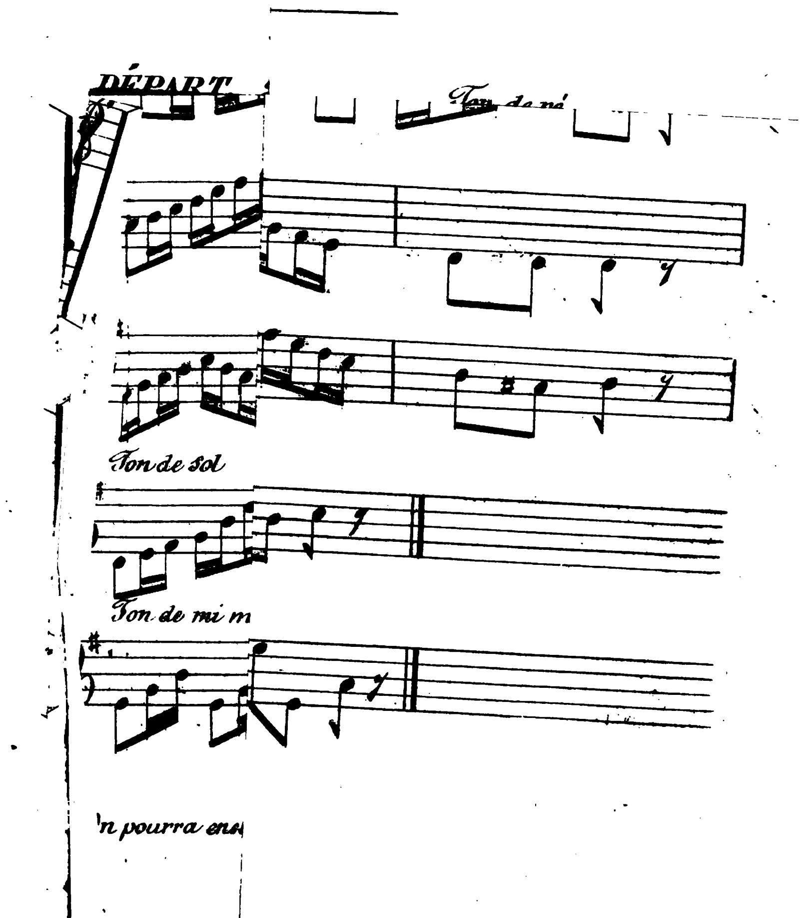
A chaque passage en majeur je pourrai ajouter un passage à son mineur relatif; ainsi l'on conçoit la possibilité de parcourir réellement dans un morceau tous les tons possibles. Voy. plan. LVIII.

Mais une semblable variété ressemblerait à de la confusion et l'oreille ne pourrait trouver aucun plaisir à ce déplacement continuel de la tonalité qui ne lui laisserait pas le temps d'asseoir ses idées et son jugement sur ce qu'elle entendrait. Deux, trois, quatre modulations, suivant la longueur du morceau, paraissent suffisantes, et nous avons remarqué, parag. LXXXI, qu'il était général de finir par le ton qui a servi de début et que l'on doit rendre principal.

On voit aussi pourquoi l'on s'arrête avant d'atteindre les doubles dièses ou doubles bémols, c'est qu'ils rappelleraient les premiers tons avec l'embarras d'un signe de plus. Ainsi le ton de *sol dièse* majeur, dont toutes les notes sont dièsées et le *fa* double dièse, peut se réduire au ton de *sol* en supposant toute la gamme baissée d'un *demi ton*. Nous indiquerons au besoin les doubles dièses et les doubles bémols sur les chiffres en mettant deux barres au lieu d'une. Sur la portée le double dièse s'indique par une croix et quatre

Des ton d'ut dièze majeur et retour au ton

On ere à la précédente. Quand on les possed la mineure du ton relatif, en reprete la mineur, puis on reviendra au ton d'ut pour commencer négliger la mesure.



'n pourra ens



No 1.

Le même en changeant ut de place.

No 2.

ut

ut

Etude.

Vif. No 3.

points ⁘ ou par le signe ♯ et le double bémol par le double ♭♭.
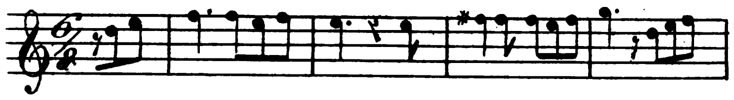
Sur la portée musicale les figures de notes étant pareilles, on peut, dans quelques cas, se servir encore des gammes d'*ut* et de *la* malgré les changements de tons : en effet, je suppose, planche LIX, n°. 1, un chant commençant dans le ton d'*ut* et passant au ton de *sol*. Au moment où j'aperçois cette transition, indiquée par le *fa dièse*, je puis regarder ce même *fa dièse* comme *la* sensible d'un nouvel *ut* placé sur le second barreau noir en montant, et je puis, comme on le voit au n°. 2, nommer *ut* le *sol* de la seconde reprise, et le considérer comme une nouvelle tonique; à la troisième reprise, répétition de la première, je reprendrai l'ancien *ut*; il en résultera que j'aurai chanté l'air entier en *ut*. On pourroit suivre la même marche si tous les changements de tons étaient franchement indiqués et tracés. On ne ferait autre chose alors que nommer *ut* la note qui chaque fois deviendrait tonique ; mais il n'en est pas ainsi. La plupart du temps les tons sont entrelacés entr'eux et semblent se disputer la tonalité jusqu'aux fins de phrases, comme on le voit, même planche, dans l'étude n°. 3. Le morceau entier est en *ut*, cependant on pourrait y trouver de la tendance à un passage en *sol* majeur et à un passage en *mi* mineur,

ce qui donne naissance à beaucoup de passages chromatiques qu'il est nécessaire d'exercer. Voici dans ce but deux autres études, planche LX, n° 1 et n°. 2. De même la tonalité, changeant rapidement d'un membre de phrase à un autre, il serait difficile d'établir chaque fois un nouvel *ut;* on serait promptement égaré, et l'on ne pourrait plus retrouver le point de départ. Il vaut donc mieux suivre simplement la nouvelle tonalité et chanter dans ce que nous nommons la *langue* de chaque ton. Ainsi, planche LVIII précédente, n°. 1, la première et la dernière reprise en *ut* seront chantées avec la langue de ce ton et la seconde en *sol* majeur avec la langue de *sol* majeur.

§ CXI. Dans l'hypothèse où l'on voudrait se servir seulement de la langue d'*ut* en nommant de ce nom la nouvelle tonique, comme on l'a fait au n° 2, même planche LVIII, il faudrait pouvoir chanter en plaçant l'*ut* sur l'un quelconque des barreaux. Les études que nous devons avoir faites sur le méloplaste ont dû faire acquérir cette habitude, qui était d'ailleurs nécessaire; car nous allons voir que dans la partition l'*ut* parcourt effectivement tous les barreaux de l'échelle. Reportons-nous pour cela aux parag. XLII, XLIII et XLIV, nos observations générales ont établi qu'il y a trois genres de voix principaux : la basse, le tenore, et

Etude.

No. 1



Autre.

No. 2.

𝄋 17.	12	3	1	2	3	1	0
65	67.	17.	12	34	27.	6	5
17.	12	3	1	2	3	1	0
54	32	17.	65	45	67.	1	Fin. 0 ‖
54	32	54	32	54	32	2	7.
52	34	52	31	72	46	5	0 𝄋 ‖

Tableau Général
des Voix et des Clefs.

Voix d'Hommes				Voix de Femmes			Instruments
Basse.	Bariton.	Tenore.	Haute-contre.	Contralto.	2e. Soprano	1r. Soprano.	

le soprano: nous avons remarqué, planche XVI, que leurs toniques sont à peu près à l'octave l'une de l'autre. Les planches XVII et XVIII nous rappellent que pour utiliser pour chaque voix les cinq lignes de la portée, le point de départ a été différent pour chacune d'elles, ce qui a fait naître les signes que l'on nomme clefs.

Ajoutons à ces remarques générales tout ce qui doit compléter la théorie des voix et des clefs.

On a observé qu'indépendamment des trois principales divisions de voix en basse, tenore et soprano, il y en avait d'intermédiaires. Mais quoique deux voix puissent différer au grave ou à l'aigu par un ton ou un demi ton, on ne reconnaît de différence vraiment sensible que celle qui a lieu de tierce en tierce majeure ou mineure: ceci admis, nous pouvons former le tableau général des voix, planche LXI.

Commençons par la plus grave: nous savons que c'est celle de basse, désignée par la clef de *fa*, qui part de *fa* grave, et s'élève jusqu'au *si* supérieur 2me octave.

La voix plus élevée d'une tierce perd par conséquent une tierce au grave pour l'acquérir à l'aigu. Son *timbre* [1] participe de celui de basse

[1] Le *timbre* d'une voix ou d'un instrument désigne la qualité du son. Ainsi, par exemple, deux cloches peuvent rendre à l'unisson un *sol*, et néanmoins la différence des dimensions ou de la combinaison

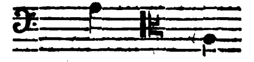
et de celui de tenore, dont elle se rapproche. On désigne en italien cette voix par le mot *baritón*, plus connu que celui de *concordant*, qui lui correspond en français. Sur la portée le déplacement de la tierce du grave à l'aigu sera désigné par une ligne de moins en bas et une de plus en haut, la clef de *fa* indiquant toujours le 3me *fa* du clavier du piano en montant.

Ainsi: *la clef de fa, troisième ligne, annonce la voix de bariton*, qui doit s'étendre, au moins, du *la* grave au *ré* de la 2me octave au-dessus.

La voix plus élevée d'une tierce se trouve justement être la voix de tenore; ici le timbre de voix, changeant d'une manière remarquable, il est satisfaisant de voir cette transition indiquée par une clef nouvelle, celle d'*ut* quatrième ligne: si l'on avait voulu conserver la clef de *fa* elle serait placée sur la 2me ligne.

Ajoutons encore une ligne supérieure à la

des métaux sera telle qu'on distinguera parfaitement le son de l'une et de l'autre et qu'on y reconnaîtra une différence. Cette différence sera celle de leurs timbres. Deux voix de basse et haute-contre donnant le *la*



a l'unisson présenteront néanmoins une différence spécifique de timbre. La différence de timbre est moins sensible entre deux voix pareilles, comme deux voix de basse, deux haute-contre, deux sopranos, etc.

portée en même temps que nous ôterons celle inférieure pour contenir les notes de la voix plus élevée d'une tierce que celle que nous venons de quitter ; cette voix nouvelle, qui sera la voix d'homme la plus élevée, se nomme chez nous *haute-contre ;* les Italiens la nomment simplement tenore, ou premier tenore. Elle est en général très-rare : ici la clef d'*ut* se trouve sur la 2me ligne.

Ainsi la *clef* d'*ut*, *troisième ligne*, *annonce la voix de haute-contre*, qui doit descendre au moins au *mi*, et donner le *la* de l'octave supérieure.

La voix d'homme la plus élevée étant celle de haute-contre, son timbre se rapproche de celui de la voix de femme; aussi la voix plus élevée d'une tierce est celle de *contralto*, qui est la basse de femme. L'*ut* se trouve placé sur la 2me ligne noire.

Ainsi la *clef* d'*ut*, *seconde ligne*, *indique la voix de contralto.* Elle doit s'étendre du *sol* à l'*ut* de l'octave supérieure.

Une tierce au-dessus nous trouvons la voix de 2me soprano : la clef d'*ut* se trouve sur la 1re ligne.

Ainsi la *clef* d'*ut*, *première ligne*, *indique la voix de 2me soprano.* Elle doit s'étendre du *si* au *mi* de l'octave supérieure.

Enfin si l'on prend la voix plus élevée de tierce, on atteindra le premier soprano ou la voix la

plus aigue de femme; ici la clef d'*ut* se trouvant hors des lignes, on adopte la clef de *sol* pour conserver la limite aigue de cette voix, comme nous l'avons déjà vu parag. XLIII.

En jetant un coup d'œil sur le tableau général des voix et des clefs, on s'aperçoit que les voix d'hommes comprennent quatre divisions, lesquelles peuvent se réduire à deux : les voix de bases comprenant les deux premières, et les voix de tenore comprenant les deux secondes.

Les voix de femmes comprennent trois divisions, mais on ne distingue bien que la voix de basse renfermant les deux premières divisions et la voix de premier soprano, et même dans la plupart des chœurs en quatuor, au lieu de mettre deux voix différentes de femmes et deux d'hommes, on emploie les voix de basse, tenore, haute-contre, et l'on donne une seule partie pour les voix de femmes, sous la désignation générale de soprano. Cependant il y a beaucoup de morceaux où figurent, avec les voix d'hommes, deux voix différentes de femmes.

Remarquons, en passant, que dans les partitions la place étant précieuse, on emploie pour chaque voix la clef qui lui est propre, tandis que dans les morceaux détachés et gravés pour jouer dans les salons, on commence depuis peu à ne se servir plus que des deux clefs extrêmes de *fa*

pour les basses, et de *sol* pour les tenore, haute-contre, et toutes les voix de femmes indifféremment : on ajoute alors les lignes supplémentaires qui sont nécessaires au besoin. Cet usage résulte du dégoût de l'étude des clefs, étude, il est vrai, d'autant plus ingrate qu'il faut toujours recommencer; car on oublie celles qu'on ne pratique pas. Le seul inconvénient qu'il pourra offrir, s'il est adopté par les compositeurs, ce sera de forcer à écarter davantage les interlignes de la partition; il sera surtout nécessaire, dans ce cas, d'indiquer la nature de la voix qui chante, afin qu'une voix de tenore ne s'empare pas du chant qui doit être fait par une voix de soprano, et réciproquement.

On voit encore sur le tableau que la clef d'*ut* est élevée d'une quinte au-dessus de la clef de *fa*, et la clef de *sol* d'une quinte au-dessus de la clef d'*ut*; on voit aussi que la clef baisse sur la portée en raison de ce que la voix s'élève. C'est ainsi que la clef de bariton est sur la 3me ligne, tandis que celle de basse est sur la 4me ligne; que la clef de haute-contre est sur la 3me ligne quand celle de tenore est sur la 4me, etc.

On voit enfin que la clef de *sol*, première ligne, qui ne convient plus aux voix, sert à quelques instruments aigus, comme la petite flûte : les autres instruments emploient les différentes clefs
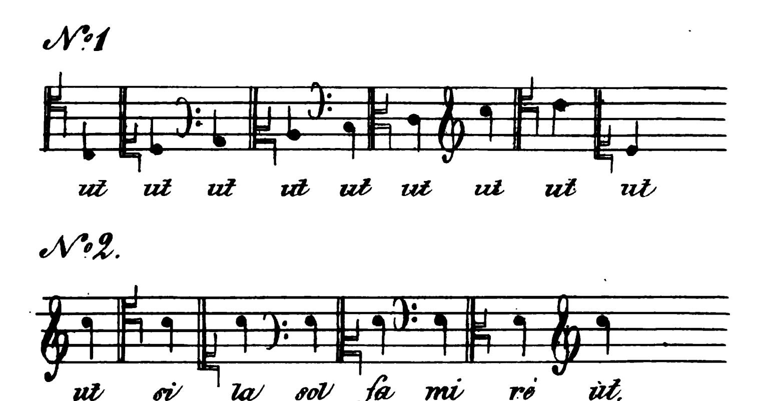
suivant leur analogie de position dans l'échelle générale des sons avec les voix. Ainsi les instruments graves se servent de la clef de *fa*, ceux du medium de la clef d'*ut*, et les instruments aigus de celle de *sol*. Nous avions déjà remarqué que pour que l'on pût former au besoin des *orchestres*, c'est-à-dire des réunions d'instrumentistes [1], il fallait que leurs instruments fussent fabriqués d'après le même point de départ. La note qui sert dans ce cas à accorder n'est point l'*ut*, comme nous l'avions supposé pour plus de facilité, c'est le quatrième *la* du piano en montant. Ce son est conservé au moyen d'un instrument d'acier fait en forme de fer à cheval allongé et que l'on fait résonner en le frappant, ou en faisant passer avec rapidité entre ses deux branches un objet qui les écarte momentanément : on le nomme *diapason*. L'histoire du choix du *la* est un morceau d'érudition inutile dans ce traité. Nous renouvellerons seulement la remarque que la température fait varier le diapason et qu'ainsi ce point de départ n'est qu'à peu près fixe.

On nomme aussi par extension, je pense, diapason, *l'étendue* naturelle [2] des sons d'une

[1] On nomme encore *orchestre* le lieu même où se réunissent les exécutants, sur-tout pour les théâtres.

[2] Je nomme *étendue* d'une voix la quantité de sons qu'elle peut fournir. Ainsi l'étendue d'une voix de soprano est à peu près du

N.° 1



voix. Ainsi un air de basse-taille paraîtrait ridicule dans la bouche d'une haute-contre, parce qu'il chanterait tout à fait hors de son diapason.

On voit enfin que l'étendue totale des sons que puissent donner les voix humaines n'embrasse que vingt-deux à vingt-trois notes, c'est-à-dire un peu plus de trois octaves. Les instruments ont en général plus d'étendue. Celui qui possède le plus de sons est le piano qui présente six octaves : on en a même fait à sept octaves : des détails sur chacun d'eux ne peuvent entrer dans cet Ouvrage.

§ CXII. D'après l'exposition générale des clefs traitée dans le chapitre précédent, on voit qu'abstraction faite des différences de voix, le point de départ peut être indiqué tour à tour sur chacun des barreaux de l'échelle. Ainsi planche LXII, n° 1, on voit que la huitième clef est le retour de la première, l'*ut* a réellement parcouru tous les barreaux. Réciproquement une note sur le même barreau peut tour à tour porter le nom de chacun des degrés de la gamme par le changement des clefs : voyez même planche, n° 2.

Nous devons concevoir aussi que le professeur peut faire chanter dans divers tons long-temps

ré grave au *sol* de l'octave supérieure, *onze sons*. C'est ce que Rousseau appelle *volume*. Volume devrait désigner, à mon avis, le plus ou moins de force, d'éclat du son, sa *masse*. Une basse qui possède un beau volume peut remplir une salle de concert.
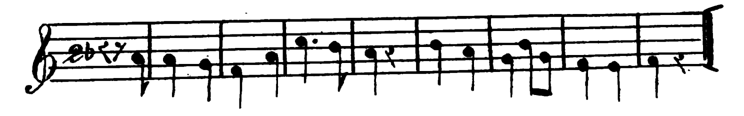
avant d'en avoir parlé et cela en changeant le barreau tonique, par exemple : commençons à chanter en *ut* avec la clef de *sol*, ce qui le place sur le 3.me barreau blanc en montant. Puis nous arrêtant sur la dominante, changeons son nom de *sol* en celui d'*ut*. Il est certain que nous venons de passer au ton de *sol* et que nous allons chanter en *sol* avec la langue d'*ut*. La nouvelle sensible *si* ne sera autre chose qu'un *fa dièse*, par rapport au point de départ primitif. Le mineur relatif de ce nouveau ton d'*ut* ne serait autre chose que le ton de *mi* mineur. Cette expérience serait concluante pour prouver la similitude des tons majeurs entr'eux et des tons mineurs entr'eux, si notre conviction n'était déjà formée.

Ceci confirme le parag. CX où nous avons vu que nous pouvions changer de ton de deux manières.
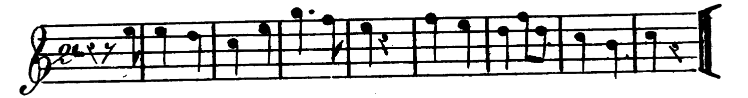
1° En portant le nom d'*ut* sur la nouvelle tonique, sur le *sol*, par exemple, et alors nous chantons en *sol* avec la langue d'*ut* et nous avons changé de clef.

2° Sans changer de clef, en considérant la nouvelle tonique comme la base d'une nouvelle échelle modifiée par les dièses ou bémols convenables. La gamme ainsi modifiée ressemblera comme nous le savons à l'ancienne. Ce sera seulement un autre système de syllabes qui exprimera les mêmes idées : une autre langue.
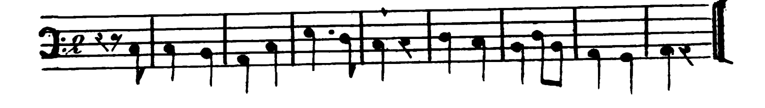
N.º 1. en fa.



N.º 2 en ut



N.º 3 en ut.



§ CXIII. Ces mutations sont ce qu'on appelle des *transpositions*. Le but des transpositions est de faciliter le chanteur ou l'exécutant en transportant un morceau dont la clef ou le ton lui présente des difficultés dans un nouveau ton ou sur une nouvelle clef avec lesquels il est plus familiarisé. Ainsi, planche LXIII, le n°. 1 présente un morceau en *fa* écrit avec la clef de *sol*. Je suppose que cette clef me convienne, mais que le ton de *fa* me paraisse difficile ; voici le raisonnement que je devrai faire : je chanterais ce morceau s'il était en *ut* avec cette clef, il faut donc la conserver, mais changer le ton. Je ne puis le faire qu'en replaçant la tonique *fa* sur le barreau qui porte l'*ut*, et ainsi de chacune des autres notes, ce qui remontera tout le système d'une quinte, et j'exécute ce travail. L'air ainsi transposé présentera l'aspect du n°. 2, alors je pourrai le chanter en *ut*.

Au lieu de monter d'une quinte en prenant le *mi* supérieur pour commencer, on pouvait descendre d'une quinte, en prenant le *mi* inférieur ; cela revenait au même. On consulte pour le choix du point de départ le diapason de sa voix si l'on suit un instrument, ou la disposition du dessin des notes pour les faire entrer toutes dans les cinq lignes de la portée, sans être obligé d'en ajouter trop de supplémentaires. Voici

pour la transposition en changeant de ton, mais sans changer de clef; passons à la transposition en changeant de ton et de clef à la fois.

Nous avons vu cette dernière parag. CX; elle consiste à écrire et même à supposer écrite la clef, qui donnera à la tonique que l'on veut changer le nom de la tonique que l'on veut adopter. Ainsi même planche LXIII, n°. 3, le chant est écrit comme il l'était d'abord en *fa*, seulement la clef nouvelle de *fa* quatrième ligne fait de l'ancienne tonique *fa* un *ut*: c'est donc dans ce dernier ton que le morceau doit être joué ou chanté. Cet exemple et ce qui a précédé, parag. CX et suivants, doit, je pense, suffire pour comprendre toute espèce de transpositions, en faire connaître le but, et mettre à même de l'exécuter en s'y exerçant par la pratique.

La plupart des airs de théatres étant composés pour des voix très-élevées, et que l'on ne rencontre pas dans le monde, on recherche dans les salons le talent d'un accompagnateur qui peut transposer de suite la musique écrite dans un ton trop haut.

§ CXIV. Nous avons remarqué, parag. LXXII et XCV, que dans la pratique les dièses et les bémols étaient considérés comme partageant également les intervalles de secondes majeures. Ainsi l'on suppose *fa fa dièse*, *fa dièse sol* égaux, et *ut si*, *si si bémol* égaux aussi, il s'ensuit que la

Planche 64. ge 191.

Duo de

Andante Amoroso

N°1. Soprano B | 7 7 7 7 | 21 17 6 . 3 4 |

Basse A | 5 5 5 5 | 6 5 2 . 2 2 |

| 6 . 5 0 | 1 1 7 2 | 2 4 5 50 56 71 |

| 2 . 5 0 | 0 . . . | 1 1 7 2 6 5 |

| 2 . . . | 7 7 7 7 | 21 17 6 . || 6 . 5 0 ||

| 4 . . . | 5 5 5 5 | 6 5 2 . || 2 . 5 0 ||

Fle

Romance.

N°2. || 1 6 . 6 | 7 5 . 5 | 66 16 0 1 ||

|| 6 4 . 4 | 5 3 . 3 | 44 64 0 6 ||

| 77 55 | 1 6 . 1 | 77 55 0 ||

| 55 33 | 6 4 0 6 | 55 33 0 ||

Pass

N°3. | 0 . 4 | 6 7 7 | 1 . 0 | 4 . 0 ||

N°4. | 0 . 1 | 3 4 4 | 5 . 0 | 1 . 0 ||

figure du béquarre pourrait être supprimée, puisque pour détruire un dièse on pourrait mettre un bémol qui fait l'effet inverse, et réciproquement : quelques auteurs ont écrit de cette manière.

Dans les parag. CX et le précédent nous avons vu les moyens de ramener tous les tons, ceux modèles d'*ut* et de *la*; (au moins pour le point de départ) mais, en usant quelquefois de cette faculté, il faut s'exercer à chanter les morceaux dans les tons où ils sont écrits. Voici, par exemple, pour le ton de *sol*, un Duo de Mozart écrit en chiffres, planche LXIV. Un air facile en *fa* de Pollet, également en duo, même planche. J'engage à les traduire sur la portée ordinaire. Il se trouve dans le premier plusieurs passages chromatiques, on fera bien pour les étudier plus commodément de les isoler du reste du morceau, et de les transposer dans le ton d'*ut*, ce ton devant rester modèle pour les majeurs comme celui de *la* pour les mineurs. Si par exemple, on présente le passage suivant en *fa*, même planche, n°. 3, et qu'il paraisse trop difficile à étudier, il faudra le transporter ou transposer dans le ton d'*ut*, où il se présentera comme on le voit n°. 4. N'oublions pas que sur les chiffres le dièse ou le bémol n'affecte que la note même qui en est atteinte.

§ CXV. En général, lorsqu'un passage paraît

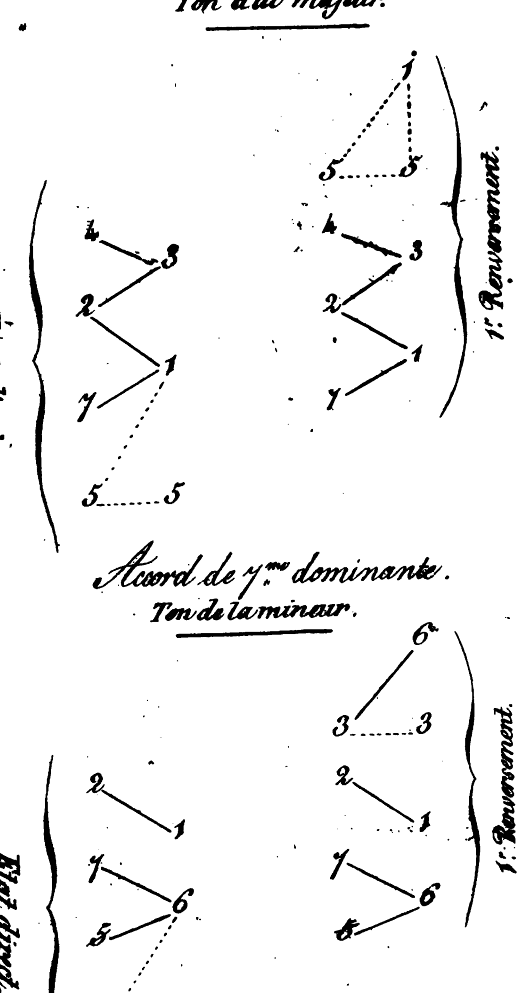
difficile, il faut l'isoler, et chercher, par artifice, à le ramener à ce que l'on connaît déjà. L'intervalle *si fa*, par exemple, quinte mineure, devient facile si l'on suppose un *ré* intermédiaire, parce-qu'il est alors ramené à l'accord neutre que l'on connaît. L'intervalle de septième *sol fa*, toujours dans le ton d'*ut*, devient facile en supposant le *si* et le *ré* intermédiaires. Après avoir chanté quelques instants *sol si ré fa*, on trouve facilement les deux extrêmes *sol fa* sans plus employer les intermédiaires.

Faisons la remarque que ces notes *sol si ré fa*, chantées successivement, offrent quelque chose de semblable aux batteries d'accords ; cela vient de ce qu'elles forment effectivement un accord composé de l'accord neutre et de la dominante qui se trouve placée au-dessous, à la distance de tierce. Cet accord se nomme de *septième dominante*, son nom vient des deux notes extrêmes qui forment septième, et de la dominante qui en est la base. L'accord neutre y domine, et y porte sa propriété suspensive qui se communique à l'accord.

Ainsi, *l'accord de septième dominante est suspensif*. La portion de l'accord neutre y fait ses résolutions ordinaires déjà reconnues parag. LXIX et LXX, suivant que l'accord total de septième dominante appartient au mode majeur ou mineur.

Accord de 7.me dominante

Ton d'ut majeur.



Quant à la dominante, puisqu'elle-même fait partie de l'accord tonique, elle peut rester en place ou se résoudre sur la tonique, comme on le voit planche LXV.

Cet accord étant composé de quatre notes, aura par conséquent quatre faces différentes, ou trois renversements et son état direct. Mais, quel que soit le renversement qu'il présente, chaque note suivra la résolution qu'elle aurait dans l'état direct. Nous indiquons le premier de ces renversements dans les deux modes.

L'accord de septième dominante joue un rôle important en harmonie : en mélodie même ses batteries ont beaucoup de grace. Il est essentiel de les étudier; en voici un exemple :

| o 572 | 4 4 | 3 321 | 7 217 |

| 5.5 572 | 4 4 | 3 321 | 7 217 | 1 o |

Nous avions déjà remarqué, parag. LXXVIII, que l'accord de dominante est toujours majeur dans les deux modes. Faisons ici l'observation que l'accord de septième dominante est aussi le même, quel que soit le mode : il est toujours composé de l'accord neutre, appuyé sur une tierce majeure.

§ CXVI. Quoique les accords doivent être spécialement traités dans le second ouvrage qui

concernera l'harmonie, il n'est pas moins utile de les faire connaître, dès à présent, ainsi que leurs principales propriétés. Les accords du mode majeur nous sont bien connus : voici un moyen de les retrouver au besoin, c'est de commencer par celui de la sous-dominante. Après l'avoir écrit, voyez planc. XXXII, page 109, on prend sa dominante *ut* pour tonique, et l'on élève à côté l'accord d'*ut*, ainsi de suite : on obtient de cette manière les trois accords majeurs rassemblés, les trois accords mineurs, et l'on complète ce tableau des accords simples ou de deux tierces par l'accord de *si*, seul de son espèce.

Observons l'accord de *ré* mineur : la tierce mineure *ré fa* qu'il possède en commun avec l'acord neutre, lui donne de la tendance à se résoudre sur l'accord d'*ut*; mais cette tendance n'est pas aussi prononcée que celle de l'accord neutre.

Les accords du mode mineur sont moins faciles à classer que ceux du mode majeur : remarquons celui de la tonique qui est mineur, celui de la dominante majeure, et ceux de seconde et de septième, tous deux neutres, ayant leur résolution sur l'accord de la tonique; c'est dans le ton de *la* mineur et les accords *sol dièse si ré si ré fa.*

§ CXVII. Pour compléter ce qui concerne les accords, nous remarquons qu'il y en a deux composés de trois tierces l'une sur l'autre. Le

N° 1
Accord de 7me Sensible
Ton d'ut majeur

Etat direct.

6 5
4 3
2
7 1

1er Renversement.

7 1
6 5
4 3
2 1

...nsible
...on d'ut mineur.

Etat direct.

... 5
3
2
1
7

N° 2
Accord de 7me Sensible
Ton de la.

Etat direct.

4 3
2 1
7 6
5

premier par son importance, est celui de septième dominante dont nous avons parlé dans le parag. précédent; le second se compose encore de l'accord neutre et d'une tierce au dessus; ce sera, pour le ton d'*ut*, *si ré fa la*, formé de deux tierces mineures et d'une tierce majeure. L'accord neutre qui est encore le noyau de cette nouvelle aggrégation, y porte comme dans l'accord de septième dominante sa propriété suspensive et résolutive sur l'accord tonique; ainsi l'accord entier *si ré fa la*, se résoudra comme on le voit planche LXVI, n°. 1; l'accord neutre suit ses résolutions ordinaires, et le *la* tombe sur la dominante *sol*.

On le nomme de *septième sensible*: septième, parce que les deux notes extrêmes forment septième, et sensible, du nom de sa base. On peut s'assurer qu'il est moins harmonieux que celui de septième dominante.

Dans le ton de *la* mineur ce même accord sera *sol dièse si ré fa*, voyez n°. 2. L'accord de septième sensible prend dans le mode mineur le nom d'accord de septième *diminuée*, de ce qu'effectivement la septième *sol dièse fa* est diminuée. Nous le nommerons indifféremment de ce nom et du nom général de septième sensible. [1]

[1] Le professeur devra faire chanter plusieurs fois ces résolutions pour bien pénétrer les élèves de leurs effets.

On peut aussi vérifier que l'accord de septième sensible est plus doux dans le mode mineur que dans le mode majeur. On voit aussi que sa composition n'est pas absolument la même dans ces deux modes ; dans le majeur l'accord de septième sensible est composé de deux tierces mineures surmontées d'une majeure : dans le mode mineur l'accord de septième sensible est composé de trois tierces mineures, ou de deux accords neutres, ce qui explique sa plus grande tendance à se résoudre.

La figure du n 3 ou la tonique est la même, et les modes différents rend cette différence facile à saisir.

On peut y remarquer aussi que la différence qui existe entre l'accord de septième dominante et celui de septième sensible, provient de ce que dans le premier la tierce ajoutée à l'accord neutre est à la base ; dans le second elle est à l'aigu.

L'accord de septième sensible composé comme celui de septième dominante, pourra présenter comme lui quatre faces différentes, savoir : un état direct et trois renversements. Pour les figures, il ne faut que se rappeler la résolution invariable de chaque note sur sa voisine. Nous les retrouverons spécialement dans le cours d'harmonie. Je fais seulement remarquer ici, une fois pour toutes, que c'est la note inférieure qui ca-

ractérise la position d'un accord, quel que soit l'ordre des notes supérieures : ainsi, soient

		4	2	6	7
5	3	2	7	7	6
3	5	7	4	4	4
1	1	5	5	2	2

Dans les exemples au dessus, je vois l'état direct également dans *ut mi sol*, ou *ut sol mi*, puisque l'*ut* est à la base. *Sol si ré fa*, ou *sol fa si ré*, me présentent indifféremment l'état direct de l'accord de septième dominante; et enfin *ré fa si la*, ou *ré fa la si* m'offrent le premier renversement de l'accord de septième sensible, puisque le *ré* est à la base.

§ CXVIII Nous avons dit, parag. XCI, qu'il fallait étudier les tons graduellement. Une bonne méthode à suivre, c'est d'entremêler l'étude de ces tons majeurs de reprises dans le mineur relatif : ainsi, en étudiant le ton de *sol* majeur on fera des passages en *mi* mineur; en exerçant le ton de *fa* majeur on exercera aussi celui de *ré* mineur, ainsi de suite. Consulter le p. LXXVIII.

Nous savons que le passage d'un ton à celui de sa dominante est plus facile que le passage à sa sous-dominante. Il faut donc exercer spécialement ce dernier; pour s'y rompre il faut suivre la série :

Ut, fa, si bémol, mi bémol, la bémol, ré bémol, sol bémol, ut bémol, en prenant chacune de ces notes comme tonique, et élevant dessus un accord majeur pour y asseoir la tonalité avant de passer à la note suivante. D'abord l'*ut* sonne comme tonique, mais au moment où on l'abandonne, pour se porter sur le *fa*, il prend la couleur de sous-dominante. Ce *fa* tonique sur lequel on fait une batterie prendra à son tour la couleur de sous-dominante lorsque l'on passera au ton de *si* ♭, ainsi de suite.

Le passage d'un ton à celui de sa dominante est bien plus facile. Cette note, nous le savons, joue un rôle presque égal à celui de la tonique. En voici un exemple remarquable dans une jolie romance de Romagnesi, planche LXVII : le passage *ut ré mi* ♭, qui s'y trouve, pourra être étudié sur son modèle *la si ut*. Nous devons essayer maintenant de vaincre toutes les difficultés de l'intonation.

§ CXIX. Pour exercer en même temps la voix et lui donner de la légèreté, il est bon d'étudier aussi ce qu'on nomme les *agrémens* du chant. On en a établi une classification nombreuse. L'usage ou un bon maître de goût feront connaître les cas où l'on peut les employer, et ceux que chacun doit s'approprier de préférence, selon le genre de sa voix. On commence à ne

Romance

Faut l'oublier (Romagnesi.)

‖ 0 05 17. | 1 .5 17. | 1 5 12 | 3 31 53 |

| 2 . 6.4 | 5 55 6.4 | 5 . 07. | 65 61 76 |

| 5 . 76 | 5 0 05 | 17. 12 21 | 2 . 05 |

| 17. 12 21 | 2 55 55 | 1 .1 14 | 5 .5 17. |
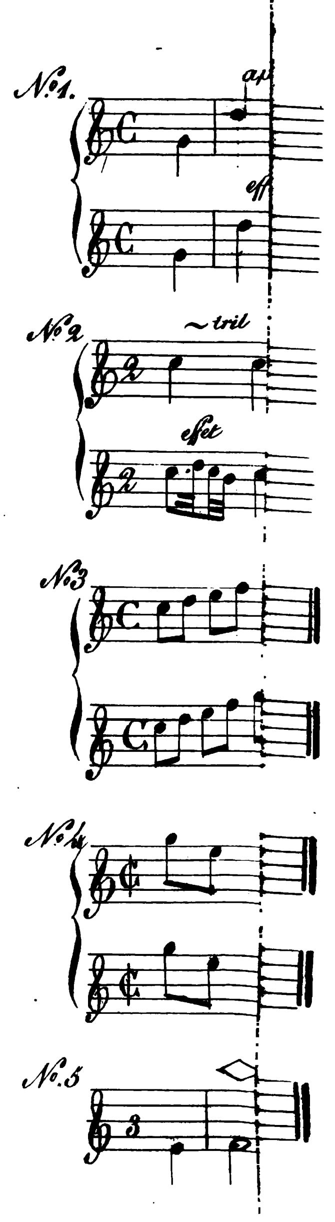
| 1 .5 17. | 1 55 12 | 3 .1 53 | 2 .2 21 |

| 2 .6 21 | 2 22 11 | 3 .1 57. | 1 0 . ‖

; cependant
s indiquent
ıes exemples.
ılement leur
ıbreux et de
ɔnservatoire,

agrémens ou
ɔelle encore,
est écrit, et
ɔivent néces-
eur de leurs
;oût se prend
sur celle qui
cas; en géné-
e sur laquelle
III.
e est l'*appog-*
:.. Le récitatif
ɔles, elle con-
:e finale d'une
par une note
ıce au-dessus.

ıme on le voit
:é sur la note
. C'est un petit
le trois notes



No. 1.
ap
eff
No. 2
~ tril
effet
No. 3
No. 4
No. 5

plus les marquer tous sur la musique; cependant comme beaucoup de personnes les indiquent encore, nous allons en donner quelques exemples. Ceux qui désireront exercer spécialement leur voix, pourront en trouver de nombreux et de bien choisis dans les solfèges du Conservatoire, de Chelard, et de Massimino.

Remarquons auparavant que ces agrémens ou *notes de goût*, comme on les appelle encore, étant des notes ajoutées à ce qui est écrit, et devant entrer dans la mesure, doivent nécessairement être prises sur la valeur de leurs voisines. La valeur de la note de goût se prend tantôt sur celle qui précède, tantôt sur celle qui suit; il est difficile de préciser les cas; en général, elle diminue de moitié la note sur laquelle elle est prise. Voyez planche LXVIII.

1.° La note de goût la plus simple est l'*appoggiatura*, c'est aussi la plus usitée. Le récitatif italien en offre une foule d'exemples, elle consiste dans le retardement de la note finale d'une phrase ou d'un membre de phrase par une note placée à une seconde de distance au-dessus. Voyez n.° 1.

2.° Le *tril* ou *trille* indiqué comme on le voit au n.° 2 par un petit signe placé sur la note autour de laquelle il doit se faire. C'est un petit groupe composé ordinairement de trois notes

qui se touchent; lorsque la plus basse est à demi ton de la note autour de laquelle se fait le groupe, le passage est plus doux: c'est ce qui arrive à la troisième ligne du passage n° 2 où le *la* et l'*ut* sont diésés.

3.° La *cadence* ou *tremblement*. On en distingue plusieurs; le principe général est de décomposer la note sur laquelle elle est indiquée dans le plus grand nombre de valeurs possible pour la voix, et de battre tour à tour cette note et celle qui lui est supérieure, en commençant par cette dernière. La première, no. 3, est dite *préparée*, parce qu'on a fait entendre avant de commencer la cadence, la note supérieure qui en doit faire partie; et dite *achevée* parce que la phrase finit par la tonique. Dans celle n°. 4, dite *brisée*, la cadence est attaquée sans préparation.

La meilleure manière d'indiquer les agrémens du chant est de les écrire en petites notes. Le lecteur sait alors l'intention du compositeur, et il s'y conforme si ses moyens le lui permettent. Les petites notes ou notes de goût se distinguent par une grandeur moindre que celle des autres, et aussi en tournant leurs queues dans le sens opposé au reste du morceau, où leur valeur n'est point indiquée, et elle se détermine comme nous l'avons dit plus haut: elle est presque tou-

jours moitié de la note aux dépens de laquelle elles se font.

Il est bon de parler ici de la manière d'enfler et de diminuer les sons. En général, lorsqu'une note dure un peu longtemps, il est bien, pour rompre la monotonie que cette tenue pourrait faire naître, d'enfler le son au commencement et de le diminuer à la fin. Suivant les cas on enfle le son et on ne le diminue pas, et d'autres fois on l'attaque d'abord vivement et on le diminue ensuite. On verra même planc. LXVIII, n°. 5, des exemples de cette nature et les signes qui servent à les indiquer.

On conçoit que suivant le genre vif, ou lent, gai, ou triste, on variera l'emploi des notes de goût. [1] Un morceau qui en serait surchargé fini-

[1] N'oublions pas que la voix est un instrument qui a besoin d'être exercé comme un autre. Mais ce n'est pas le but du cours de méloplaste qui est un cours de *grammaire musicale*. Le professeur doit s'y borner à donner des conseils généraux sur la conduite de la voix : ce sont à peu près ceux-ci.

1° Ne pas forcer les sons du grave, les former naturellement;

2° Soutenir au contraire un peu les sons à l'aigu. Beaucoup de voix sont paresseuses, et n'entonnent pas juste ces sons. Il vaut mieux réduire le nombre des notes de son diapazon, et chanter juste, que de vouloir l'outrepasser et chanter faux.

3° Adoucir et fondre le passage de la voix de poitrine à la voix de tête. Cette dernière paraît maigre à côté de l'autre, il faut donc que la transition soit insensible.

4° Bien ouvrir la bouche, et prononcer purement les notes pour s'habituer par avance à bien prononcer les paroles.
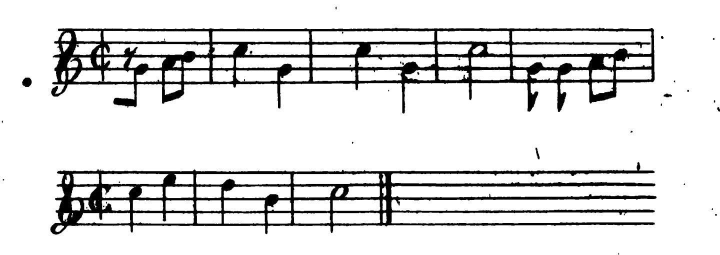
rait par n'avoir aucun caractère, non seulement à cause des intonations nouvelles qui seraient introduites, mais encore par le changement qui aurait lieu dans le *Rythme* : et nous avons dû cependant conclure des parag. XIII et CV que la mesure et le rythme sont pour moitié dans la couleur d'un morceau. Par exemple, pl. LXIX, substituez au rythme tranquille du n°. 1, celui si vif et si pressé du n°. 2, les intonations étant les mêmes, le n°. 2 ressemblera à un commencement de marche militaire. Ce genre de musique emploie comme on le voit beaucoup de valeurs inégales, ce qui lui donne de la vivacité et du mouvement.

§ CXX. Dans le parag. précédent nous avons parlé de la cadence considérée comme agrément du chant. C'est dans ce cas un simple tremblement, un battement accéléré d'une note supérieure sur celle qui est cadencée. Mais le mot cadence [1] dans toute son acception signifie la chûte ou résolution qui a lieu à la fin de chaque phrase musicale partielle ou finale de l'avant-dernière note sur la dernière. La cadence de ce genre la plus importante est celle qui a lieu de la domi-
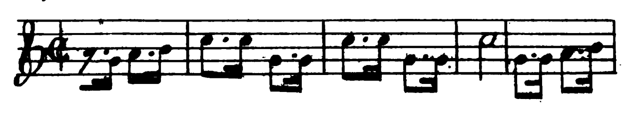
5° Respirer seulement aux fins de phrases, ou membres de phrases, et surtout avant les tenues. Chanter sans grimaces ni manière.
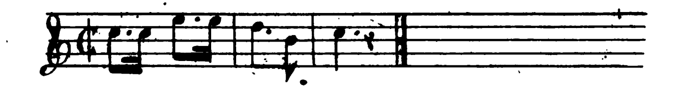
[1] *Chûte*, de *cadere*, tomber.

N:1 Lent



N:2. Vif.





nante sur la tonique : aussi la nomme-t-on *cadence parfaite.* Celle de la sous-dominante, au contraire, sur la tonique se nomme *imparfaite*, parce que effectivement elle ne peut finir le chant d'une manière satisfaisante pour l'oreille, bien que la tonique termine la phrase. Ainsi dans l'exemple suivant :

| 3 $\overline{42}$ | $\overline{1.2}$ 3 | 5 $\overline{43}$ | 3 2 |

| 3 $\underline{42}$ | $\underline{1.2}$ 3 | 5 $\underline{44}$ | 1 0 |

la cadence finale imparfaite doit choquer l'oreille, et l'on est malgré soi tenté de substituer à *sol fa fa ut*, toute autre finale, telle que *sol fa ré ut*, ou *sol la si ut*. Le *la* qui fait aussi partie de l'accord de *fa* ne peut pas davantage fournir la cadence finale mélodique. Toutes les autres notes entrant dans la composition de l'accord de dominante ou de l'accord tonique lui-même peuvent servir à la dernière cadence mélodique.

Nous ne nous occuperons pas davantage des cadences mélodiques, on ne peut bien les connaître qu'en les considérant harmoniquement, c'est-à dire, dans l'ensemble d'un accord qui fait sa résolution sur un autre. Je renvoie pour cet objet au traité d'harmonie.

§ CXXI. Si nous revoyons maintenant les parag. LXXXVIII et suivans, et le parag. XCVII,

ou seulement le tableau des accords, planche XLIX, p. 147, nous trouverons que la tonalité, que nous savons être une propriété mobile, se portera sur la dominante, ou sur la sous-dominante, suivant que l'on battra quelque temps l'un ou l'autre des accords de ces notes. Cela devait être, puisque ces deux accords étant majeurs, et par conséquent semblables à celui de la tonique, l'oreille finit, à force de les entendre, par les prendre pour ce dernier; elle rectifie ensuite les notes qui ne seraient pas conformes à l'échelle nouvelle dont elle vient d'adopter les bases essentielles : de là l'origine des dièses ou bémols. Ainsi, comme on l'a déjà remarqué, paragraphe LXXVII et XCI, *moins* le changement de ton amènera d'accidents, *plus* le passage sera facile.

D'après cela on peut former le tableau suivant des modulations les plus faciles, en partant du modèle majeur ou mineur, planche LXX.

1°. En partant du ton d'*ut* majeur.

On voit que l'on pourra passer au ton de la dominante *sol*, ce qui n'introduira qu'un seul dièse, le *fa* et la *modulation* sera *majeure*.

Au ton de la sous-dominante *fa*, ce qui n'amènera qu'un bémol; le *si* et la *modulation* sera *maj*.

Au ton de la sous-dominante *la*, ce qui n'amènera qu'un dièse, le *sol* et la *modulation* sera *min*.

Modulations
majeures.
sol.
fa.
Ton d'ut
majeur
pour
départ.
la
ut
Modulations
mineures.
Modulations mineures
difficiles et, inusitées.
mi
ré
Ton de la
mineur
pour
départ.
ut
la
Modulations
majeures.



On pourra enfin garder la même tonique *ut*, et changer le mode. Il faut vérifier sur la planche LII que ce changement amènera deux bémols, le *mi* et le *la*. Nous reviendrons tout-à-l'heure sur cette modulation que nous n'avons pas encore exercée; on peut conclure par avance qu'elle sera un peu plus difficile que les autres, puisqu'elle amènera un changement de plus.

2°. En partant du ton de *la* mineur.

On voit que l'on passera d'abord à son relatif majeur, en mettant un bécarre sur le *sol* dièse, c'est-à-dire en échangeant le *sol* dièse contre le *sol* naturel, et la *modulation* sera *majeure*.
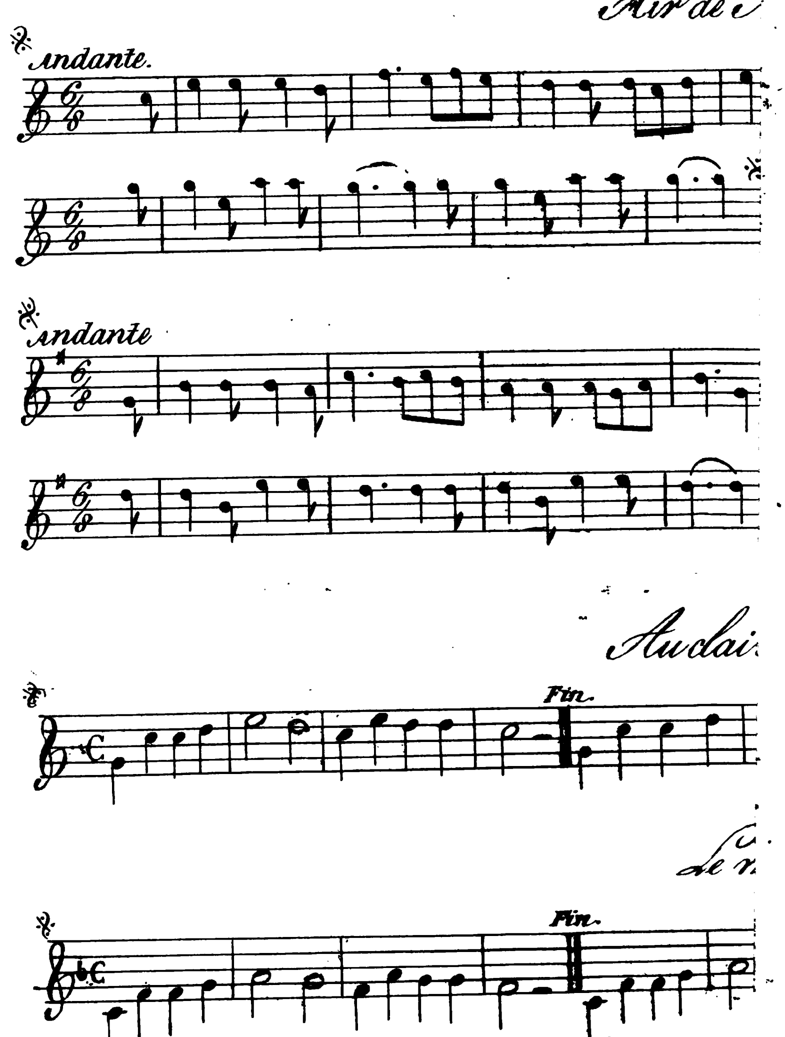
En gardant la même tonique *la* et changeant le mode, ce qui amènera deux dièses de plus, comme on peut le vérifier sur la planche XLVIII. Cette modulation sera *mineure*, et, comme nous venons de le dire, moins simple, puisqu'elle amènera deux changements.

En passant *au ton mineur* de la dominante *mi*, ce qui amènera trois changements, puisque d'une part on perdra le *sol dièse*, et que de l'autre on prendra le *fa dièse* et le *ré* dièse, qui appartenaient au ton de *mi* mineur, et la *modulation* sera *mineure*. On voit qu'on ne pourrait passer brusquement au ton de *mi* majeur, puisqu'il amènerait quatre dièses, ce qui serait un trop grand changement.

Enfin, au ton de la sous-dominante *ré*, ce qui amènera encore trois changements, puisque d'une part on perdra le *sol dièse*, et que de l'autre on devra prendre le *si bémol* et l'*ut* dièse, qui appartiennent au ton de *ré;* et la *modulation* sera *mineure.*

Mais on n'effectue guère ces deux dernières modulations, à cause des trois changements qu'elles amènent dans la gamme. Il y a peu d'exemples que l'on passe d'un ton mineur à un autre ton mineur; on emploie toujours pour intermédiaire une modulation majeure: ce qui confirme ce que nous avons dit, parag. XCIII, que la gamme majeure se présente naturellement la première, et que la gamme et le mode mineur ne se trouvent que par déduction.

§ CXXII. Cette grande analogie qui existe entre le ton majeur de la tonique, celui de la sous-dominante, son relatif mineur, et ceux majeurs de la dominante et de la sous-dominante, résulte de ce qu'un seul changement, ayant lieu chaque fois, six notes restent communes aux deux tons, (parag. LXXVII,) et encore de ce que dans l'échange de l'accord d'*ut*, considéré comme accord tonique avec celui de *sol*, par exemple, le *sol*, note commune aux deux, en rend la transition plus douce; de même l'*ut*, note commune aux accords d'*ut* et de *fa*, rend plus facile le passage de l'un à l'autre.


Air de
Andante.
Andante
Audai
Fin.
Le r
Fin.

Enfin les deux notes *ut* et *mi*, communes aux accords d'*ut* et de *la*, semblent établirla relation la plus intime entre un majeur et ton mineur relatif.

Il résulte encore de cette même analogie qu'un air qui ne contiendrait pas de sensible, pourrait être écrit sans accidents en *ut* ou en *sol* indifféremment pour les commençants. La tendance tonique finale sur le *sol*, indiquerait seule qu'il est en *sol* dans le second cas, puisque le *fa dièse* ne paraîtrait pas. Voyez l'air de *Malbroug s'en va-t'en guerre*, planche LXXI écrit en *ut*, la sensible *si* ne paraît pas; et la sensible *fa dièse* ne paraît pas davantage dans le ton de *sol*.

De même un air qui ne contiendrait pas de sous-dominante pourrait être écrit sans accidents en *ut*, ou en *fa*, puisque ces deux tons diffèrent seulement par leurs sous-dominantes; voyez aussi même planche LXXI, l'air *au clair de la lune*, écrit dans les tons d'*ut* et de *fa* [1].

[1] Le méloplaste offre encore au professeur un nouveau moyen de convaincre les élèves de la similitude des tons majeurs entr'eux et de celle des tons mineurs entr'eux. Pour cela il divise la classe en plusieurs groupes, et donnant sur le tableau le même barreau pour point de départ, et le même son pour tonique, chaque groupe adoptera un nom différent pour cette tonique; ainsi les uns chanteront en *ut*, les autres en *sol* ou en *fa*, etc.; les passages au mineur auront lieu en *la*, en *mi* ou en *ré*, suivant le point de départ; et chaque groupe fera, sans que la baguette l'indique, les accidents que le ton exigera. C'est ainsi que sur la sensible, les uns diront *si*, les autres *fa dièse*, et les autres *mi*. Le chant ne souffrira aucune altération sensible de ces différentes langues.

Enfin les deux gammes d'*ut* majeur et de *la* mineur, ayant les six notes *la si ut ré mi fa* communes, il s'ensuivra que l'écriture d'un air dans le mode mineur qui ne contiendra pas de sensible sera, pour les yeux, comme s'il était majeur, la tendance tonique fera seule reconnaître le ton. Voyez l'air : *pauvre Jeannette*, planche XLVI.

Nous avons fait remarquer, parag. LXXXVI, que dans l'écriture sur la portée, le but de l'armement de la clef étant d'avertir le lecteur du ton dans lequel il allait chanter, on devrait indiquer les tons mineurs par le moyen que nous avons indiqué. Cela est d'autant plus essentiel, qu'un air en mineur peut paraître majeur aux yeux, comme nous venons de le dire. Voici, planche LXXII, l'air *j'étais bon chasseur autrefois*, qui pourrait d'autant plus induire en erreur le lecteur sur le choix de la tonique, que non seulement le *sol dièse* ne paraît pas, mais que l'on trouve à sa place la sensible bémolisée; ce qui doit faire croire au ton d'*ut*, et cependant en consultant la tendance tonique, on voit bien qu'il est en *la*, et que les *sol* naturels sont chromatiques.

§ CXXIII. Ainsi l'armement de la clef donnant d'abord par le nombre de dièses ou de bémols, ou leur absence pour le ton d'*ut*, l'idée d'un ton majeur, il faut ensuite vérifier en chantant les premières mesures, si la tendance du chant n'est

(N° 1) C

| 03 66 | 6 | 07 77 | 11 22 |

| 35 55 | 33 | 32 17 | 13 33 |

| 32 17 | 16 | 72 .17 | 6 .17 | 6 0 ‖

1 10 |

6 0 |

5 50 |

6 0 ‖

pas sur la tonique du mineur relatif. Cette recherche ne laisse pas d'offrir une certaine difficulté; car il est possible d'entremêler des phrases de manière à laisser longtemps la tonalité indécise. Ainsi, dans l'exemple n°. 2, planche LX, la première phrase semble indiquer la tonalité d'*ut*, la seconde la tonalité de *la*, les 5e et 6e, celle de *sol*; enfin la dernière phrase subordonne toutes ces tendances partielles à celle finale de *la*.

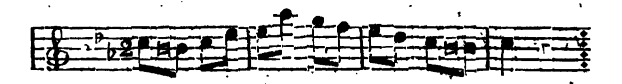
Quant aux tons majeurs, l'armement de la clef les indique parfaitement : il ne faut que se souvenir de l'ordre d'entrée des accidents, qui présente pour les dièses la phrase *fa ut sol ré la mi si*, et pour les bémols, celle inverse *si mi la ré sol ut fa*.

On a vu, parag. LXXXVIII, que le dernier dièse entré est placé sur la sensible du ton ; ainsi, si, par exemple, on voit quatre dièses à la clef, on doit les placer dans cet ordre: *fa ut sol ré*, et le dernier sera la sensible; par conséquent on sera en *mi* majeur: avec deux dièses on se trouverait en *ré*.

Nous avons vu, parag. XCVII, que le dernier bémol entré était sous-dominante du ton. Si donc on trouve cinq bémols à la clef, après les avoir placés dans cet ordre, *si mi la ré sol*, le dernier *sol* étant sous-dominante, la tonique sera une quarte au-dessous, par conséquent le *ré bémol*

Si on trouvait deux bémols à la clef, *si mi*, le dernier *mi* serait la sous-dominante, et l'on serait en *si bémol*. On peut remarquer que c'est toujours l'avant-dernier bémol qui est la tonique, lorsqu'il y en a plus d'un; ce qui dérive nécessairement de la loi d'après laquelle ils entrent et sortent dans la modulation.

§ CXXVI. Faisons aussi l'observation que le mode mineur, comportant un dièse de plus que ceux indiqués à la clef, ce dièse se trouve souvent être un bécarre, qui détruit un bémol lorsque l'on est dans un ton mineur par bémol. Ainsi, dans l'exemple suivant,



qui est bien en *ut* mineur, quoique l'armement de la clef indique le ton de *mi bémol* majeur, le bécarre, qui arrive chaque fois sur le *si*, serait remplacé une fois pour toutes par le dièse ou bécarre que l'on devrait mettre à gauche de la clef, comme nous l'avons dit au parag. LXXXVI.

Maintenant que nous sommes plus avancés, il sera bon d'exercer ce ton d'*ut* mineur, afin de n'avoir pour les deux modes qu'un terme de comparaison, le ton d'*ut*, majeur ou mineur. Nous n'avons pu l'adopter dans le commencement, puisqu'il suppose trois bémols, et par

conséquent des connaissances préliminaires, au lieu que l'introduction d'un seul accident nous a fait connaître le ton de *la* mineur; d'ailleurs la tonalité a pu être portée facilement sur le *la*, en battant quelque temps cet accord et son quintacorde *la si ut ré mi*, *mi ré ut si la*; ce qui a lieu sans altération de notes. Il n'en serait pas de même de l'accord *ut mi bémol sol*, puisque la médiante est altérée, et de son quintacorde *ut ré mi b fa sol*.

Si nous nous reportons à la planche XLI, page 125, nous voyons que l'échelle mineure ne diffère de l'échelle majeure que par sa médiante et sa sous-dominante, plus élevées d'un demi-ton dans le mode majeur que dans le mode mineur.

Ainsi, dans le mode majeur, la médiante et la sous-dominante font avec la tonique une tierce et une sixte majeures, et dans le mode mineur elles font avec la tonique une tierce et une sixte mineures.

D'où l'on peut conclure qu'une gamme majeure étant donnée, on peut la rendre mineure en baissant de demi-ton, ou *bémolisant sa médiante et sa sous-dominante.*

Une gamme mineure étant donnée, on peut la rendre majeure en haussant de demi-ton, ou *dièsant sa médiante et sa sous-dominante.*

Ces deux cordes sont donc mobiles, tout le reste du système restant en place.

C'est cette propriété qui leur a fait donner le nom de cordes *modales* : car on ne connaît le mode que lorsqu'elles se sont fait entendre.

D'où l'on voit que pour passer du ton d'*ut* majeur au ton d'*ut* mineur, il faudra bémoliser le *mi* et le *la*, et réciproquement.

Ce changement de mode, sur la même tonique et surtout dans le ton d'*ut*, paraît très-difficile d'abord, habitué que l'on est au ton d'*ut* majeur. Pour s'y rompre il faut chanter la gamme d'*ut* mineur sur le modèle de celle de *la* mineur, plus connue; puis on forme des phrases dans le ton de *la*, et on les fait passer dans le ton d'*ut*; voyez, planche LXXIII, quelques exercices de ce genre. Il faut commencer par faire beaucoup de batteries sur l'accord tonique d'*ut* mineur, semblable à celui de *la*, ce qui habitue au *mi bémol*. On acquerra de même la connaissance du *la bémol*, en chantant tour à tour cette phrase *la si ut ré mi fa, fa mi ré ut si la sol diése la*, et celle-ci : *ut ré mi bémol fa sol la bémol, la bémol sol fa mi bémol ré ut si ut*, qui lui est absolument semblable.

On peut s'assurer de la différence bien grande qui existe entre le mode majeur et le mode mineur en chantant tour à tour la même phrase

5 7 1 2 3 4 5 6

2 3 4 5 6 7 1

note mobile — note mobile

2 3 4 5 6 7 1

Etude en la mineur.

613 573 | 613 573 | 613 2.1 | 7 0 ||

427 316 | 427 316 | 432 1.7 | 6 0 ||

la même en ut mineur

135 725 | 135 725 | 135 4.3 | 2 0 ||

642 521 | 642 521 | 642 1.7 | 1 0 ||

Etude en la mineur

613 624 | 613 624 | 613 2.1 | 7 0 ||

613 624 | 613 624 | 613 6.5 | 6 0 ||

la même en ut mineur

135 146 | 135 146 | 135 4.3 | 2 0 ||

135 146 | 135 146 | 135 1.7 | 1 0 ||

Etude en ut mineur

123 234 | 345 4.3 | 3 . | 2 0 ||

654 654 | 543 543 | 2.2 1.7 | 1 0 ||

Passage alt[...]eur.

132	171
6	654
132	171
6	654

Type	6	7	1
Gamme ascendante	6	7	[...]vant les solfèges
Gamme descendante.	6	7	86.a

dans les deux modes. En voici un exemple, planche LXXIV, composé seulement de huit mesures : il est bon de chercher à lier ces deux phrases en passant tour à tour de l'une à l'autre.

§ CXXV. Le mode mineur est, comme nous savons, plus difficile que le majeur, à cause des quatre espèces d'intervalles qu'il renferme, paragraphe XCIII, savoir : intervalles majeurs, mineurs, augmentés et diminués. Ne perdons pas de vue que ce sont justement les deux dernières espèces qui lui donnent une couleur différente de l'autre mode. Ainsi vouloir, par exemple, faire disparaître la seconde augmentée *fa sol dièse* (dans le ton de *la* mineur) parce que, dit-on, elle est dure, c'est méconnaître le caractère du mode mineur, où elle est essentielle : il ne faut que savoir l'employer. La plupart des solféges présentent diverses gammes mineures, l'une ascendante, l'autre descendante. Voici les changements les plus remarquables qu'on lui fait subir, même planche LXXIV.



En montant on fait le *fa dièse* et le *sol dièse*, mais alors le tétracorde supérieur de la gamme *mi fa dièse sol dièse la* est évidemment un emprunt au ton de *la* majeur, une véritable modulation dans ce mode, puisqu'il ne s'agirait pour l'obtenir en entier que de dièser l'autre corde modale, l'*ut* : de deux cordes modales que doit posséder

le ton de *la* mineur il ne reste que cette dernière pour maintenir son existence. Aussi l'impression mineure est-elle presque nulle.

En descendant on laisse intactes les deux cordes modales; mais, en bémolisant la sensible, on détruit la tendance tonique sur le *la*, et la voix pourrait s'arrêter sur l'*ut*, puisque la modulation à ce dernier ton est indiquée.

Ainsi l'on voit que les variétés que l'on donne au second tétracorde du mode mineur, sont de véritables modulations, qui établiraient un mode ou un ton nouveau, si elles persistaient quelques temps à se faire entendre.
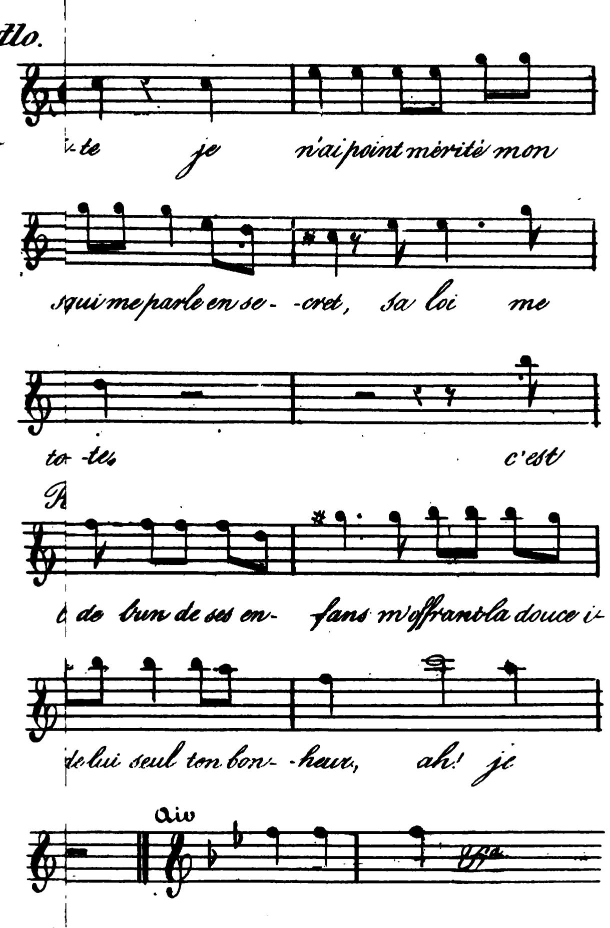
On trouve encore quelquefois l'insertion du *fa dièse* et du *sol* naturel dans le même second tétracorde de la gamme de *la* mineur, de cette manière.

6 7̣ 1 2 3 4 5 6

Cette nouvelle variété semblerait indiquer le passage au ton de *sol*, ou de *mi* mineur : il sera bien de l'étudier, mais surtout les deux premières qui se présentent fréquemment. Quand on les possèdera bien dans le ton de *la* mineur modèle, on les excercera en *ut* mineur, puis dans tous les tons mineurs.

§ CXXVI. Ces études forment de véritables passages chromatiques qui ne laissent pas d'offrir

éricho. (Mozart)

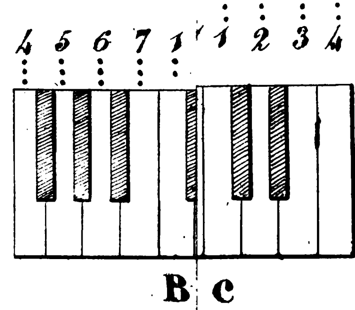


souvent beaucoup de difficultés, surtout lorsqu'elles se trouvent dans le *récitatif*. On appelle ainsi le chant non mesuré : ce n'est en quelque sorte qu'une déclamation chantante. Le récitatif s'emploie dans les ouvrages dramatiques pour peindre les divers sentiments, ou les passions dont est agité le personnage en scène. Aussi ses modulations sont-elles rapides et variées, par conséquent difficiles à suivre et à préciser; ce qui rend la lecture du récitatif beaucoup plus difficile que celle du chant *soutenu* ou mesuré. Le récitatif prépare à ce dernier : il repose aussi l'attention de l'auditeur que fatiguerait un chant soutenu prolongé trop longtemps. Le passage bien entendu d'un de ces deux genres à l'autre est un des moyens les plus puissants de tenir en haleine l'attention d'un auditoire : on s'arrange ordinairement pour finir le récitatif par la dominante du ton qui doit suivre. Ainsi l'air qui suivra le récitatif étant en *ut*, on finira par un *sol* : on terminera le récitatif par un *fa*, si l'air est en *si bémol*, ainsi de suite : dans l'exemple planche LXXV, le récitatif commence en *ut*, et continue jusqu'au passage indiqué *andante* où l'on prend le chant mesuré; en même temps la modulation change et passe en *ré* mineur. Plus loin, au retour du récitatif, la modulation passe en *la* mineur, et ensuite en *fa* majeur : mais on

ne termine pas cette fois par la dominante du ton qui va suivre, puisque c'est celui de *si bémol.* Ce récitatif est du reste très-beau; il est écrit ici comme s'il commençait en *ut*, pour le rendre plus facile à déchiffrer; mais le ton effectif est celui de *mi bémol* où l'on pourra le rétablir en abaissant toutes les notes d'une sixte.

§CXXVII. La difficulté de la lecture du récitatif augmente encore, si, comme il arrive souvent, une partie des *transitions* ou modulations a lieu dans l'accompagnement pendant que le chanteur se tait. Il faut alors redoubler d'attention et suivre mentalement les passages, afin de savoir le ton nouveau dans lequel on va chanter.

Le piano étant l'instrument d'accompagnement le plus en usage, il est bien de connaître la disposition du clavier. Les touches blanches servent à donner les sons diatoniques de la gamme d'*ut*, et les noires les mêmes sons, altérés par dièse ou par bémol. Ainsi une touche noire répond au son diésé de la touche blanche inférieure et au son bémolisé de la supérieure. Les intervalles *si ut* et *mi fa* étant des demi-tons, il est tout simple que les touches blanches ne soient pas séparées dans cet endroit. Les trois touches blanches qui représentent *fa sol la si*, feront facilement reconnaître la place de l'*ut*. Voyez planche LXXVI.


4 5 6 7 1 1 2 3 4
B C

Le professeur peut encore se servir du piano [1] comme de méloplaste, en promenant la baguette sur les touches du clavier; l'élève reconnaîtra les avantages de la méthode qu'il a suivie par la facilité avec laquelle il dénommera les touches des vrais noms sous lesquels elles doivent sonner. Par exemple, après être parti du ton d'*ut*, si le professeur porte la tonalité sur le *fa*, l'élève nommera la touche noire au-dessous de l'*ut*, *si b.* et non *la d.* Sa logique musicale, déjà perfectionnée, lui fera faire cette distinction avec rapidité et presque à son insu. De même si la tonalité avait

[1] On trouve dans l'intérieur de l'instrument, sur la table d'harmonie du piano, des restes de l'ancienne manière de chanter la musique sur des lettres : ainsi chaque note de la gamme *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, était représentée par les lettres C, D, E, F, G, A, B; et les tons étaient désignés par

C *sol ut*, pour le ton d'*ut*.
D *la ré*, pour le ton de *ré*.
E *si mi*, pour le ton de *mi*.
F *ut fa*, pour le ton de *fa*.
G *ré sol*, pour le ton de *sol*.
A *mi la*, pour le ton de *la*.
B *fa si*, pour le ton de *si*.

C'est-à-dire, la lettre tonique du ton, la dominante et le nom de la tonique. On trouve encore de la vieille musique sur portées dont les tons sont ainsi désignés au commencement.

Si l'on veut savoir pourquoi la lettre A ne correspond pas à l'*ut*, mais au *la*, on peut consulter le dictionnaire de musique de Rousseau, art. *gamme*.

Les Allemands solfient encore avec les noms des lettres.

été portée sur le *sol*, la touche noire au-dessus du *mi* aurait été dénommée *fa d.* et non *sol b.*; la touche noire suivante prendra les noms de *sol d.* ou de *la b.*, suivant que l'une de ces cordes appartiendra au ton indiqué, etc. L'élève ne s'y trompera jamais, tandis que l'on voit beaucoup de personnes écrire et faire graver des morceaux dans lesquels on trouve un *sol b.* où devrait être un *fa d.*, ou toute autre faute de ce genre: ce qui prouve que leurs doigts seuls ont travaillé sur le clavier, et qu'ils n'ont pas la connaissance des lois de la modulation. Voici un duo nocturne, planche LXXVII, sur lequel on pourra s'exercer à reconnaître les raisons du choix qu'il y avait à faire entre les dièses et les bémols propres à exprimer les passages chromatiques qu'il renferme.

§ CXXVIII. Dans ce duo, le premier *fa d.* qui paraît au commencement, pourrait faire croire au ton de *sol*, s'il n'était effacé de suite, et si la tonalité du morceau n'était bien évidemment pour l'*ut*. Il ne faut pas se presser de juger la tonalité qui n'est pas toujours décidée à la première phrase. S'il s'agit, par exemple, de déterminer dans quel ton sera un morceau dont on nous donne la première note, on voit que cette donnée n'est pas suffisante; car une note peut appartenir à plusieurs tons à la fois. Effectivement, si un morceau commence par *ut*, il peut être tonique, domi-
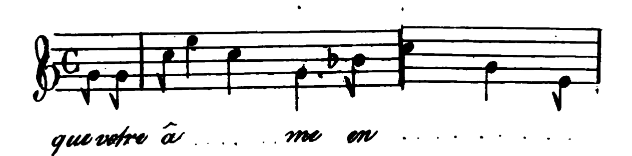
Largo.

0 . . 71		7656	5	0		
5 .65 4542 56		5434	3	0		
0 . . 2		34	56	71		
5 .65 4542 7.		12	34	23		
7654 3 2 53		4 .5	4	0		
5432 1 7. 34		2 .3	2	0		
0 . . 5		5634	4	06		
5 .65 4542 7.		7.156	6	04		
6564 3 2 3		7654	3	2		
342 1 7. 3		5432	1	7.		
1 0 .						
1 0 .						

Fragment d(Sacchini)

55 | 13 .1 .5 .7 | 1 .5 .3 |

que votre â . . . . . . me en . . . .



| 2 . . . | 1 .

. . . . ne

. . . . ne

nante, ou médiante de l'accord tonique du ton. Supposons qu'il soit tonique, il pourra appartenir à l'accord majeur *ut mi sol* ou à l'accord mineur *ut mi b. sol*; s'il est médiante, il pourra de même provenir des accords *la b. ut mi b.* ou *la ut mi*, le premier majeur et le second mineur. Enfin il peut être la dominante des accords majeurs ou mineurs de *fa*, et, par conséquent, appartenir à ces deux tons : en y joignant les quatre autres, *ut* peut figurer comme corde principale de six tons différens.

§ CXXIX. Les effets variés du rythme présenteront à leur tour des difficultés qu'un peu de réflexion aidera à lever. Nous avons déjà remarqué les syncopes, parag. XLVI : l'effet de celle de prolongement porte le temps fort, ou la partie forte du temps, sur la seconde portion de la note syncopée. On le remarque particulièrement dans les polonaises. En voici un court exemple tiré d'un air d'Œdipe à Colonne, pl. LXXVIII.

C'est surtout en comparant cet exemple de syncope écrit dans *notre* système, avec la traduction sur la portée dans le système *usuel* que l'on verra de nouveau combien ce dernier est vicieux, et combien il augmente les difficultés de la lecture.

Un autre effet qu'il est bon d'exercer en battant le chronomériste, quoiqu'il ne soit guères en usage, c'est de passer sans s'arrêter des moi-

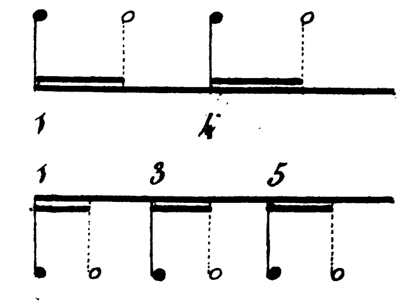
tiés de tiers aux tiers de moitié, ou de la colonne B, souche binaire, à la colonne A, souche ternaire. La première offre deux coups forts dans son groupe total, tandis que la seconde en présente trois.

On peut ensuite passer des moitiés aux tiers, ce qui résout le problème singulier de battre à la fois la mesure binaire et la mesure ternaire, en partant du même point de départ. Cette opération, regardée comme impraticable, devient facile en considérant son effet dans la coupe *u..une, trois, quatre, cinq*. Voyez pl. LXXIX. Les deux mains frappent ensemble l'initiale *un*, chacune ensuite frappe les divisions tracées en noir et numérotées. Les divisions pointées complètent la figure, pour aider l'œil à saisir l'ensemble. Le résultat est la coupe *un, trois, quatre, cinq*.

L'étude des colonnes AB et BA du chronomériste, présentant les sous-divisions mixtes, doit terminer les exercices à faire sur ce tableau. Leur formation dérive si naturellement des colonnes A et B, qu'on doit laisser à l'intelligence du lecteur de la reconnaître.

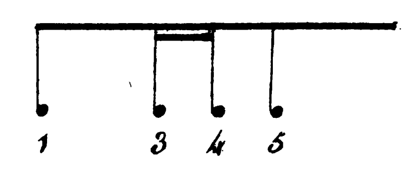
On pourrait multiplier les coupes du chronomériste ; mais celles qui sont tracées sont bien suffisantes pour s'exercer. Les chiffres au bas du tableau, sous chaque colonne, indiquent le nombre total des variétés possibles des coupes de ces mêmes colonnes.

Main gauche



Main droite.

Résultat



§ CXXX. Le chronomériste nous a servi à étudier les diverses décompositions de l'unité de temps prise arbitrairement. Mais on conçoit bien que, suivant la nature de chaque morceau, le compositeur adopte une unité de temps qu'on serait heureux de pouvoir retrouver par tradition, afin d'avoir le mouvement primitif.

On a d'abord essayé d'indiquer la vitesse ou la lenteur par la nature des notes qui remplissaient la mesure. C'est ainsi qu'un morceau à trois blanches pour chaque mesure, allait plus lentement qu'un morceau à trois noires. Lorsqu'on a eu reconnu l'insuffisance de cette ressource, on a eu recours à des mots, empruntés la plupart à la langue italienne.

Voici les plus usités, en partant du mouvement le plus lent jusqu'au plus rapide:

Largo ou Grave.

Larghetto.

Adagio, Lento, lentement.

Andante, terme moyen.

Andantino, moins vite qu'Andante.

Allegretto, moins vif que

Allegro, plus vif qu'Allegretto.

Vivace, avec vivacité.

Presto, avec vitesse.

PRESTISSIMO, très-vite, ou le plus vite.

Molto ou *assai* augmente la vitesse ou la lenteur : *molto vivace*, très-vif, *allegro assai*, plus lent qu'*allegro*.

Enfin, Maelzel, musicien et mécanicien, a inventé un instrument à rouages dans lequel un pendule que l'on allonge ou raccourcit à volonté, en suivant une échelle de proportion graduée et numérotée, marque avec bruit un certain nombre d'oscillations pour une noire ou une croche ; c'est ce nombre que le compositeur indique en tête de son morceau, qui lui assure, à bien peu de chose près, l'uniformité d'exécution, partout où cet instrument, nommé le *métronome*, sera connu.

M. Galin aurait voulu que l'on substituât à ce mouvement à rouages, dont les bases sont arbitraires, un simple pendule de la longueur d'un mètre (ou plus rigoureusement 994 mill.) dont l'oscillation, allée et retour, donne une seconde. Une planchette divisée par centimètres, aurait servi pour guider le raccourcissement du fil, afin d'obtenir un mouvement plus rapide, etc. Nous jugeons inutile de nous appesantir sur l'instrument dont parle M. Galin ; il en a été fabriqué quelques-uns sous le nom de *chronomètres*, mais le métronome paraît généralement adopté. Il

remplit le but, qui est de rappeler l'unité de temps choisie par le compositeur, comme le diapason conserve le son pris pour terme de comparaison.

On pourrait ajouter à la liste ci-dessus des mots servant à rappeler le mouvement, ceux qui servent soit à le modifier passagèrement, soit à indiquer l'expression; voici les plus usités, l'usage apprendra les autres:

Maestoso, majestueusement.

Scherzando, enjoué.

Allegramente, gaiement.

Calando ou *sminuendo*, indique la diminution du son et du mouvement; *Sforzando, sforz.*, le renforcement du son.

Nous connaissons déjà l'effet des *piano*, *pianissimo*, *forte*, *fortissimo.*

A battuta ou *misurato*, dans un récitatif, indique le retour du chant mesuré.

§ CXXXI. Les changemens de modulations pourront aussi présenter des sujets de surprise et d'indécision. Nous avons vu, par. CXXI, celles qui étaient les plus naturelles; mais le compositeur ne les présente pas toujours dans un ordre aussi facile à saisir. Le besoin de produire des effets dramatiques ou nouveaux, l'entraîne hors de la route

ordinaire. Lors donc qu'une transition extraordinaire se présente, il faut d'abord la reconnaître par l'indice des accidens qu'elle amène, et par la tonalité de son chant. On isole pour cela son étude du reste du morceau, si cela est nécessaire, puis on recherche ensuite quels sont les intermédiaires qui ont été franchis. Dans l'exemple n° 1, planche LXXX, on passe directement du ton d'*ut* au ton de *ré* majeur; il est clair que le passage intermédiaire eût été celui de *sol*. Dans le n° 2 on débute par une phrase dans le ton d'*ut*; puis le *mi b.* qui est frappé plusieurs fois, pourrait faire croire au simple changement de mode; mais ce *mi b.*, de médiante qu'il était d'abord, prend, par la suite du morceau, la couleur de dominante du ton de *la b.* dans lequel on passe effectivement en franchissant les intermédiaires des tons de *fa*, de *si b.* et *mi b.* majeurs, ou d'*ut* mineur et *mi b.* majeur. On se trouve avoir rapidement quatre bémols que n'avait pas le ton de départ. La 3e phrase est en *ut* mineur, pour servir à la rentrée du ton d'*ut* naturel majeur, qui termine cette étude.

Mais, nous le répétons, il faut, de la part du compositeur, beaucoup d'art pour conduire heureusement de telles transitions, et, de la part du lecteur, une grande habitude pour les déchiffrer: l'orchelle ou un instrument d'accompagnement

No.1. Passage majeur.

3365 67 |

| 15 . 3322 21 |

| 2 6622 43 |

| 2 3365 67 | 1 0 ||

No 2. Passage majeur et d'ut mineur.

01 44 3234 |

| 3 21 66 55 |

| 6 01 33 3423 |

| 1 01 33 5432 | 1 0 ||

est, dans ce cas, d'un grand secours pour lui. En effet, les différentes parties devant concourir au même tout, lui servent à asseoir son jugement sur la tonalité nouvelle, qui lui paraîtrait indécise sans cela.

Dans le traité d'harmonie, nous reviendrons spécialement sur les transitions extraordinaires, et nous ferons voir tout ce que l'harmonie offre de ressources pour l'entrelacement des modes et des tons.

§ CXXXII. On peut encore faire sur les tons majeurs spécialement plusieurs observations intéressantes ; si nous plaçons successivement sous la gamme d'*ut* modèle, les gammes de *ré*, de *mi*, de *fa*, etc., nous nous apercevrons :

1° Qu'en élevant la tonique de seconde majeure, on prend deux dièses. Ainsi du ton d'*ut* si l'on passe au ton de *ré*, on aura deux dièses; le passage du ton de *ré* au ton de *mi* donnera deux nouveaux dièses.

Cela devait être, car le passage au ton de *ré* suppose celui intermédiaire de *sol*, et il y a deux modulations par dominante.

2° En montant de seconde mineure, on prend cinq bémols; ainsi en passant du ton de *mi* majeur au ton de *fa*, non-seulement on perd les quatre dièses du ton, mais on prend un bémol, ce qui fait bien cinq. Cela devait être également,

car passer du ton de *mi* au ton de *fa*, c'est franchir cinq modulations par sous-dominante.

Le tableau des gammes rangées horizontalement facilite l'intelligence de ces vérités théoriques.

1	2	3	4	5	6	7	1
2	3	4	5	6	7	1	2, etc.

Réciproquement baisser la tonique d'une seconde majeure, c'est amener la disparition de deux dièses ou l'entrée de deux bémols dans le nouveau ton. Ainsi le passage du ton d'*ut* au ton de *si bémol* amène deux bémols.

Descendre de seconde mineure, c'est faire entrer cinq dièses, ou sortir cinq bémols : ainsi le passage du ton d'*ut* au ton de *si* naturel, amène cinq dièses.

3° Deux tons différents, dont les toniques ont le même nom, ont pour accidents, à la clef, des nombres formant réciproquement les compléments du nombre sept.

Ainsi le ton de *sol* naturel comporte *un* dièse, et le ton de *sol b.* comporte *six* bémols; total sept. Le ton de *ré* prend *deux* dièses, celui de *ré b.* emploie cinq bémols. Le ton d'*ut* naturel est sans accidents, ceux d'*ut d.* ou d'*ut b.* emploient *sept* dièses ou *sept* bémols.

Cette dernière observation est d'une grande

utilité pour le chanteur, qui peut échanger par la pensée les signes de la clef, et se supposer, par exemple, en *si b.* lorsqu'il est en *si* naturel, ce qui échange cinq dièses contre deux bémols. Cette mutation peut avoir lieu lors même qu'il est accompagné. Seulement il doit recevoir de l'accompagnateur la véritable tonique *si* naturel qu'il suppose être immédiatement après un *si bémol.* Ainsi l'on peut s'arranger de manière à n'écrire jamais avec plus de trois accidents à la clef; car si l'on a quatre bémols, ce qui donne le ton de *la b.*, on l'échangera contre le ton de *la* avec trois dièses. On échangera de même quatre dièses contre trois bémols.

§ CXXXIII. Nous devons connaître facilement dans chaque ton les distances majeures et les mineures. Il est bon de remarquer que dans le mode majeur, toutes les distances en montant, à partir de la sous-dominante, sont majeures; ainsi on trouve dans le ton d'*ut*:

Fa sol, seconde majeure.

Fa la, tierce majeure.

Fa si, quarte majeure.

Fa ré, sixte majeure.

Fa mi, septième majeure.

Et le contraire en descendant:

Fa mi, seconde mineure.

Fa ré, tierce mineure, etc.

Ce qui est clair, puisque ces distances sont les compléments des premières.

De même, à partir de la sensible, en montant, tous les intervalles sont mineurs:

Si ut, seconde mineure.

Si ré, tierce mineure, etc.

Et le contraire en descendant:

Si la, seconde majeure.

Si sol, tierce majeure, etc.

La manière dont les demi-tons de la gamme entrent dans les intervalles rend compte de ces résultats. Ils sont souvent utiles pour savoir quelle est l'espèce d'intervalle que l'on franchit, surtout lorsqu'il y a plus d'une octave de distance entre les deux termes dont le second se nomme, dans ce cas, un *redoublement*. Ainsi *ut mi* est une tierce; mais l'octave du *mi* ferait contre l'*ut* un redoublement de tierce. On dit encore simplement une tierce, sans avoir égard à l'octave de séparation.

§ CXXXIV. Nous avons dit ailleurs que, dans

5 5

5 5

Coma.

4 4

4 4

la pratique, on agissait comme si le dièse et le bémol partageaient également les secondes majeures naturelles. C'est ce qui est évident, sur les instruments à touches fixes, sur le piano, par exemple. La même touche noire servant à faire *la b.* ou *sol d.*, partage également l'intervalle de seconde majeure *sol la.* Mais la plupart des musiciens pensent que ces deux notes *la b.* et *sol d.* ne devraient pas être rendues par la même touche, et que si cela a lieu pour la commodité de la fabrication de l'instrument, l'oreille en souffre et se voit forcée de faire des concessions pour entendre les bémols avec le même système de touches qui forme les dièses. On suppose donc généralement que le dièse et le bémol divisent inégalement les secondes majeures. Il y a eu beaucoup d'opinions différentes sur les proportions du partage; la plus accréditée est que la distance de la note à son dièse ou à son bémol est plus courte que celle restante. Ainsi, planche LXXXI, l'intervalle de *fa* à *fa d.* est figuré plus court que celui de *fa d.* à *sol.* L'intervalle de *sol* à *sol b.* est figuré plus court que celui de *sol b.* à *fa.* Si cela a lieu effectivement dans la nature, il y a une petite distance de *fa d.* à *sol b.*, et les instruments dont les mêmes touches rendent les deux sons, sont faux. Cette distance, existante ou non, est ce qu'on nomme *coma.*

La manière d'accorder un instrument, en faisant disparaître les comas, c'est-à-dire en se servant des mêmes touches pour produire les dièses ou les bémols, a donné naissance à la grande question du *tempérament*, qui suppose la répartition insensible des comas sur divers intervalles de la gamme, afin que l'oreille soit moins révoltée. On voit que cette opération n'est guères satisfaisante, puisque son but est de fausser un peu tous les intervalles, pour éviter qu'il y en ait de trop choquants.

§ CXXXV. Mais le coma existe-t-il réellement? Comment l'a-t-on reconnu? Quelle est la voix qui osera s'assurer d'en faire l'expérience exacte? Les expériences faites sur le *monocorde*, dit-on, le prouvent. Disons un mot de cet instrument.

Le monocorde est simplement une corde sonore tendue par les deux extrémités, avec un chevalet mobile au-dessous, afin de la raccourcir à volonté et de faire entendre successivement le son de ses diverses fractions. On a expérimenté que la moitié de la corde donne l'octave aiguë de la corde entière, et que les deux tiers de la corde donnent à peu près la quinte majeure de la corde entière, c'est-à-dire que si la corde entière sonne *ut*, chaque moitié sonnera *ut* à l'ai-

gu, et les deux-tiers donneront la dominante *sol*, comme il est figuré ci-dessous:

Ut ————————————————

$\frac{1}{2}$ ————————

ut

$\frac{2}{3}$ ———————————

sol

Mais les calculs des monocordistes, conduisant à des résultats inadmissibles dans la pratique, indiquent une base vicieuse, quoique séduisante par la simplicité des premiers rapports; ainsi nous nous bornerons à cette simple mention.

Une autre expérience du monocorde en physique, c'est qu'une corde sonore rend, outre le son principal, sa douzième et sa dix-septième ou en rapprochant les termes, sa tierce et sa quinte majeures, et donne ainsi l'accord parfait. On entend le son et la dix-septième distinctement après que le son principal est affaibli.

Le fait est intéressant; il a rapport à la musique, mais il ne faudrait pas vouloir en faire la base de la musique, comme je l'ai dit au commencement de ma notice sur les ouvrages de musique de Rousseau, édit. Dupont.

Nous ne nons appesantirons pas davantage sur une théorie qui ne fournit rien pour la pratique.

Il résulte du coma, réel ou non, la distinction des deux demi-tons en majeur et mineur : ainsi *ut ut d.* est nommé demi-ton mineur, *ut d. ré* est nommé demi-ton majeur. Les gammes d'*ut* et d'*ut dièse* ont leurs toniques à la distance de demi-ton mineur.

§ CXXXVI. Au moyen des dièses et bémols on peut transformer toutes les distances majeures ou mineures, augmentées ou diminuées les unes dans les autres. Par exemple l'intervalle *ut ut d.* est un demi-ton mineur : en échangeant *ut d.* contre *rê b.*, j'aurai *ut ré b.* demi-ton majeur.

L'intervalle *ut mi* est une tierce majeure : en substituant à *mi* naturel *mi b.*, la tierce deviendra mineure. *Mi sol* tierce mineure deviendra majeure en l'échangeant contre *mi sol d.* ou contre *mi b. sol.*

Sol ut est une quarte mineure, *sol d. ut* est une quarte diminuée. Au contraire *ut sol*, quinte majeure deviendra quinte augmentée en l'échangeant contre *ut sol d.*

La voix n'exécuterait pas facilement toute espèce d'intervalle augmenté ou diminué. Ceux qui se trouvent dans le mode mineur viennent naturellement par l'effet de la tonalité.

On voit aussi que, de même que les intervalles majeurs et mineurs sont compléments les uns des autres, les intervalles augmentés le sont des diminués, et réciproquement.

Les transformations de distances du majeur au mineur donnent, en l'appliquant aux accords, une idée de la manière de moduler. Ainsi, en échangeant l'accord tonique d'*ut mi sol* contre l'accord *ut mi b. sol*, on passera au ton d'*ut* mineur, ou du moins on commencera à sentir cette tonalité nouvelle. En échangeant dans le ton d'*ut* l'accord de sous-dominante *fa la ut* contre celui *fa d. la ut*, on l'aura transformé en l'accord neutre du ton de *sol* dans lequel on pourra passer; ainsi de suite. Nous trouverons ces développements dans le second traité.

§ CXXXVII. D'après ce qui précède nous pouvons admettre trois espèces de passages:

Les passages *diatoniques* ont lieu tant qu'on ne sort pas des cordes diatoniques du ton; ils ne renferment, pour le mode majeur, que des intervalles majeurs ou mineurs. Le mode mineur en offre en outre d'augmentés ou diminués.

Les passages sont dits *chromatiques* lorsqu'on fait entendre des intervalles par demi-tons mineurs, ce qui arrive par l'introduction passagère d'une note étrangère au ton: ainsi, dans le ton d'*ut*, le passage *ut ré mi fa fa d. sol*, qui introduit le demi-ton mineur *fa fa d.* est chromatique. Il cesserait de l'être si la transition avait lieu effectivement au ton de *sol*.

Dans le ton de *la* le passage *la ut mi ré d. ré*

ut si la est également chromatique, à cause du demi-ton mineur *ré ré d.*

Le passage *enharmonique* est celui qui suppose un coma à franchir; il n'a réellement lieu sur les instruments à touches fixes que par le changement de nom d'une note. Ainsi *fa d. sol b.* forment un passage enharmonique. Ces passages, très-difficiles à exécuter pour la voix, parce que les notes qui les composent appartiennent à deux ordres de modulation différents, servent à passer rapidement d'une modulation par dièses à une modulation par bémols, ou réciproquement. Ils ne sont la plupart du temps que de véritables supercheries musicales. Ils n'existent que pour les yeux et non pour l'oreille, qui ne prend pas d'abord le change. C'est ce qui ne peut bien s'expliquer que dans le traité d'harmonie. En voici un exemple pour en donner une idée.

| 6 r | 3 6 | 5 5 | 6 o | 6 5 | 6 4 | 3 2 | 1 o | [1]

Dans cette phrase les quatre premières mesures appartiennent au ton de *la* mineur, et le *sol d.* sonne comme sensible; dans les quatre mesures suivantes, ce même *sol d.* se transforme de sensible en *la b.*, considéré comme sous-dominante

[1] Ces signes \ devraient faire corps avec la note, mais le caractère typographique s'y oppose.

du ton d'*ut* mineur. Le *mi b.*, autre corde modale qui arrive ensuite, confirme le passage dans le nouveau ton, et détermine enfin cette transition pénible et peu naturelle.

§ CXXXVIII. Il ne faut pas proposer comme une énigme, au chanteur ou à l'auditeur, la modulation nouvelle dans laquelle vous voulez l'entraîner; car loin de lui procurer du plaisir, vous mettez son intelligence et son oreille au supplice. Il faut au contraire, étudier les intervalles qui précisent le mieux la tonalité, pour les lui présenter d'abord. Voici à ce sujet quelques remarques intéressantes.

Si l'on chante successivement en descendant un tétracorde, dont les extrémités sont une quarte mineure, la tonalité se reposera sur la note inférieure; ainsi, dans le chant *fa mi ré ut*, c'est l'*ut* que l'oreille adoptera de préférence comme tonique. Elle adopterait le *sol* dans ce passage descendant *ut si la sol.*

Si le passage était ascendant, la tonalité, au contraire, se trouverait à la note supérieure. Après avoir chanté *sol la si ut*, je resterai volontiers sur l'*ut*, comme sur la tonique du chant; *ut ré mi fa* me donnerait l'impression de *fa* tonique.

En chantant seulement la quarte mineure, la tonalité se porte sur la note aiguë : ainsi si je

chante en descendant *la mi*, ma voix répétera à la fin involontairement le *la*, qu'elle adoptera comme si on avait chanté en montant *mi la*.

Si l'on monte ou si l'on descend une quinte majeure, l'oreille placera la tonique sur la note grave; ainsi *ut sol* ou *sol ut* quintes donneront pour résultat tonique l'*ut*.

Si l'on compare ces observations et que l'on jette un coup-d'œil sur la planche XI où sont figurés les renversemens de l'accord parfait, on verra que les distances de quarte mineure et de quinte majeure indiquent mieux la tonalité que les autres, parce qu'elles sont dans les rapports de tonique et dominante, notes les plus importantes d'un ton.

La quinte mineure n'offre pas de tonalité; car l'oreille ne trouve de repos sur aucune des notes qui la composent.

Les autres distances de tierce et de sixte, de seconde et de septième, ne prononcent pas d'une manière assez positive les changements de tonalité.

§ CXXXIX. Si donc je voulais passer du ton d'*ut* majeur au ton de *sol*, en faisant usage des remarques qui précèdent, je répéterais plusieurs fois ce passage descendant *ut si la sol*, et je n'éprouverai après aucune difficulté à asseoir la tonalité sur le *sol* et à chanter le *fa* dièse. On pour-

rait de même répéter la quarte *la ré*; elle donnerait la même impression.

Pour bien posséder tous les tons majeurs ou mineurs, il faut s'exercer à connaître et à chanter rapidement les accords toniques de chacun d'eux, et les accords de dominante et de sensible.

Doit-on, par exemple, chanter un morceau dans le ton de *mi* majeur, il faut entonner plusieurs fois l'accord tonique *mi sol d. si mi*, entremêler ces batteries de celle de l'accord de dominante *si ré d. fa d.*, et répéter plusieurs fois la gamme montante et descendante de ce ton. Alors on se trouvera familiarisé avec la tonalité. C'est la nécessité de ces exercices qui a donné naissance aux *préludes* [1], espèces de petits morceaux qui servent à préparer à de plus importants.

Les préludes sont quelquefois offerts sous le nom d'*introduction*: ce titre, plus prétentieux, semble annoncer un grand morceau.

§ CXL. Nous venons de parler des préludes, qui préparent à entendre un chant un peu considérable. Les compositeurs trouvent encore moyen de donner une certaine étendue à un morceau dans lequel le chant est très-simple et très-court. Cela se fait en le variant et le répétant plusieurs fois : dans ce cas le chant primitif

[1] De *preludere*.

se nomme *thème* ou *motif*, et les autres, *variations.*

La variation se fait par la décomposition des notes en valeurs égales ou inégales, formant ensemble la même durée que le son primitif.

On peut ne pas introduire de sons nouveaux, et décomposer le même en plusieurs valeurs: c'est ce qui a lieu à la 1re variation du thème, pl. LXXXII; il y a alors variation par le rhythme seulement.

On peut introduire des notes étrangères, en ajoutant au son primitif qu'il faut conserver, les sons contigus dans le même ton ou ceux de l'accord de ce son; c'est ce qu'on voit aux nos 2 et 3. La variation a lieu alors par le rhythme et l'intonation.

Il n'y a pas de règles précises pour faire des variations. L'imagination, l'habitude et le goût en ont fait trouver de charmantes sur les airs les plus communs. Il faut seulement avoir égard au motif que l'on ne doit pas perdre de vue, et que la variation ne doit pas effacer, mais embellir. On commence par une variation très-simple, pour préparer l'oreille et ne pas l'effaroucher; puis on passe à de plus compliquées.

Les variations se font presque toujours pour les instrumens, la voix ne pourrait pas suivre la rapidité de leurs décompositions.

M.

Ma

être prêt à frapper.

main à droite,

M

3.e mouv.t

C

| 3. 44 | 5 3 2 |

| 3. 44 | 5 1 0 ||

1.re Variation

| 3 4.4 | 5.5 3.3 2 |

| 3 4.4 | 5.5 1 0 ||

2.e Variation.

| 3.3 434 | 567 343 2 |

| 3.3 434 | 567 1 0 ||

3.e Variation.

| 315 434 | 535 353 2 |

| 315 434 | 535 1 0 ||

§ CXLI. Les décompositions nombreuses sont surtout embarrassantes pour la mesure. Lorsqu'un morceau ou un passage se présente, il faut d'abord les étudier avec beaucoup de lenteur au moyen du langage du chronomériste; pour cela on considère séparément chaque groupe partiel faisant partie du groupe total. Après cette étude on peut battre la mesure à la manière des musiciens ordinaires, c'est-à-dire par deux coups pour une mesure binaire simple, par trois pour une mesure ternaire, et par quatre, pour une mesure à quatre temps. La main fait alors les mouvements indiqués sur la planche LXXXIII.

Mais je ne laisse guère mes élèves battre de cette manière qu'après six mois d'étude, lorsqu'ils font leur cours d'harmonie.

§ CXLII. Pour terminer cet ouvrage, il faut parler de la manière de placer les paroles sous la musique en écrivant, et de chanter les paroles placées sous la musique. Cette connaissance est, en quelque sorte, de luxe dans un cours élémentaire; cependant le but de la plupart des personnes qui étudient la musique étant de chanter des morceaux d'opéras, ou des romances, il faut nécessairement leur indiquer les moyens d'y parvenir.

S'il s'agit de placer des paroles sous une musique donnée, il faut écarter les notes de manière

à pouvoir les faire correspondre aux syllabes qui serviront à les chanter. Si plusieurs notes correspondent à une seule syllabe, on les joint par un petit arc, et l'on place la syllabe à peu près au milieu de l'arc. Plusieurs syllabes ne peuvent répondre à une seule note, puisqu'il faudrait articuler plusieurs fois. Pour rendre l'écriture musicale lisible avec les paroles, il faudrait ne pas séparer chaque note de sa voisine, comme on le pratique, sous le prétexte de distinguer les syllabes. On lit toujours assez bien les paroles, mais il est intéressant de ne pas morceler les temps, et d'écrire en un mot la musique avec des paroles comme s'il n'y en avait pas; la mesure et tout ce qui peut faciliter son exécution étant la première chose à observer. Voir, planche LXXXIV, une romance écrite comme on le fait ordinairement, puis écrite comme nous pensons que l'on devrait le faire; on pourra choisir.

La manière de chanter les paroles est de commencer par étudier le morceau sous le rapport de la mesure et de l'intonation. Lorsqu'on croira le bien posséder, on chantera la première phrase musicale, puis on cherchera à y coudre les paroles. De cette phrase on passera à la suivante; ainsi de suite jusqu'à la fin, en ne quittant chacune d'elles qu'après avoir bien ajusté ensemble les paroles et la musique. Le bon sens

ndante.

is - tant; eh! bien c'est

tout rempli d'el-

si je cours au mi-lieu des

l . . . . le.

hôde.

ue ins - tant; eh bien c'est

nt. tout rempli d'el

ix, si je cours au milieu des

ès el . . . . . le.

et un peu d'exercice mettront en état de faire cette étude soi-même.

Voici, je pense, tout ce qui peut entrer dans le cours élémentaire. Je vais terminer par un résumé rapide, afin que l'on puisse avoir en raccourci le tableau complet de l'ensemble de la théorie.

RÉSUMÉ.

La musique peint les passions, les sentiments, les affections de l'âme, sans individualiser. C'est donc, en ce sens, un véritable langage universel. Elle se compose de sons combinés sous diverses durées, ce qui amène dans l'étude de cette science la grande division de l'intonation et de la mesure.

Nous avons reconnu que la musique n'admet point de sons *absolus*, qu'elle ne s'occupe que de *rapports;* que, dans l'échelle élémentaire des sons, le point de départ est arbitraire, mais que ce point une fois fixé, tous les autres sons se trouvent déterminés par des lois invariables (quand on ne module pas). Leur série ascendante et descendante peut se décomposer en groupes semblables de sept sons qui ont reçu le nom de gamme, et qui se reproduisent périodiquement dans le même ordre.

Dès-lors nous avons pu nous occuper avec succès de l'étude de l'intonation, elle nous a en-

16.

core été facilitée par la découverte des propriétés sous lesquelles les notes se font entendre, telles que celles de *tonique*, *dominante*, *médiante*, *sensible*, etc., toutes subordonnées à la première dont elles ne sont que les dérivées; de sorte que lorsque la *tonalité* se porte sur une autre note que celle qui la possédait d'abord, tout le système change en même temps.

Le Méloplaste nous a offert un puissant moyen d'étudier l'intonation, en séparant cet exercice de celui de la mesure: à l'aide de cet instrument le professeur oblige l'élève à produire les effets les plus variés; il les lui fait remarquer et lui en découvre la cause, ou le met à portée de la trouver lui-même.

L'écriture par chiffres, nouvel auxiliaire, dégage encore la lecture de la musique de sa plus grande difficulté, celle du calcul des intervalles sur la portée: elle est l'introduction la plus heureuse possible à cette dernière écriture à laquelle on est préparé peu à peu par les études faites sur le Méloplaste. Plus tard même la notation par chiffres devient pour les élèves une véritable sténographie musicale.

Pendant le premier mois environ, nous n'avons connu d'autre tonique que l'*ut* choisi primitivement. Plus tard nous avons vu comment la tona-

lité peut se transporter sur une note quelconque de l'échelle; ce qui amène alors non-seulement un changement de rôle pour chacune des notes primitives, mais même des modifications notables sur quelques-unes d'entr'elles. C'est ce dont nous nous sommes assurés par les expériences si intéressantes de l'introduction des notes *dièsées* ou *bémolisées*.

C'est ainsi que, dans le passage du ton d'*ut* au ton de *la*, le *sol* s'élève pour devenir *dièse*; que dans le passage du ton d'*ut* au ton de *fa*, le *si* s'abaisse pour devenir *bémol*. Ainsi l'expérience de la *mobilité* de la propriété tonique nous a ouvert le chemin des changements de tons; mais nous avons bientôt reconnu que ces changements sont subordonnés à la condition d'introduire peu de changements dans l'échelle primitive pour établir la plus grande liaison possible dans les tons.

La recherche des lois d'après lesquelles les changements de tons pouvaient s'effectuer sans choquer l'oreille, nous a fait reconnaître le passage à la dominante, à la sous-dominante, au mineur relatif, au mineur même base, comme les plus naturels. Nous avons cependant remarqué qu'un compositeur habile pouvait en faire de plus éloignés pour obtenir des effets dramatiques.

En nous occupant de la recherche de ces propriétés, nous avons examiné les rapports des divers intervalles entendus soit successivement, soit simultanément.

Les sons comparés entr'eux simultanément nous ont fait découvrir les divers accords nommés majeurs et mineurs *toniques*, parce qu'ils renferment une note sur laquelle le chant peut se terminer, et qui jouit de la propriété tonique; et les accords *suspensifs* neutres, de septième dominante, et de septième sensible, lesquels demandent une résolution. Nous n'avons examiné des accords que ce qui était indispensable pour l'étude de la *mélodie*, ou d'un chant seul; réservant le reste pour le cours d'harmonie, lequel traite de plusieurs mélodies marchant de front.

La comparaison des intervalles entr'eux, soit simultanément, soit successivement, nous a encore donné la connaissance exacte des rapports des distances. Alors, figurant l'échelle du ton d'*ut* et celle du ton de *la*, nous avons vu la différence qui existait entre elles; ce qui nous a rendu compte de la différence de leurs effets, et nous avons distingué par les noms de *mode* majeur et *mode* mineur les chants composés avec les sons de l'une ou de l'autre échelle.

En comparant au fur et à mesure à ces deux

gammes celles des autres tons produites par le changement de tonalité, nous avons reconnu que la gamme du ton d'*ut* et celle du ton de *la* étaient les modèles de toutes les autres : que les dièses et les bémols n'étaient institués que pour rendre sensibles aux yeux les modifications exigées par l'oreille dans certaines notes, lorsqu'on module; que ces dièses et bémols, nés dans le principe des changements de tons, pouvaient ensuite être introduits comme notes passagères, avec de certaines précautions, dans un ton, et qu'elles y apportaient la variété et la couleur; mais que leur effet général était de changer la tonalité; et qu'enfin les effets si variés et si dramatiques, obtenus par les compositeurs, reposent sur un petit nombre de principes généraux positifs, et peuvent être soumis à une analyse plus rigoureuse que celle des productions de la littérature.

En nous occupant de l'intonation, nous n'avons pas négligé la *mesure*. Nous avons fait voir les rapports qu'elle établissait entre la musique et la poésie, et comment le cadencé symétrique du chant était né du besoin que l'homme ressent de mettre de l'ordre jusque dans ses sensations. Nous avons vu qu'un morceau de musique se composait de *phrases* formées d'un même nombre régulier de mesures partielles, et nous avons remarqué que ce nombre était le plus souvent celui de quatre.

Les terminaisons masculines et féminines, analogues à celles de la poésie, ne nous ont point échappé non plus, et le tableau du chronomériste où les décompositions sont régulièrement écrites, nous a fourni un type pour l'étude pratique de la mesure binaire et de la mesure ternaire, les deux seules mesures possibles pour notre organisation. Les syncopes de prolongements, de silences, le mélange des décompositions binaire et ternaire ; en un mot, tous les accidents que peuvent présenter les combinaisons du son, du silence et du prolongement; ces trois éléments de la mesure ont été analysés et étudiés sous les différentes formes qu'ils peuvent affecter, et qui sont toutes des déductions mathématiquement régulières du chronomériste.

Les traductions qui ont dû être constamment faites sur la portée, de notre système régulier de mesure au système conventionnel en usage; l'étude des clefs sur le méloplaste, sur les tableaux de musique écrits à l'avance par le professeur, enfin sur les solféges ou morceaux de musique quelconques, ont dû, en remplissant les derniers mois du cours, fixer à jamais, par la pratique, dans la mémoire des élèves, les principes si clairs et si logiques de la méthode. Ceux qui l'auront suivie pourront *seuls* déchiffrer un air, dans

quelque ton et sous quelque clef qu'il paraisse, en battre la mesure et y mettre les paroles. Ils pourront ensuite se livrer, avec les praticiens, sans fatigue et sans dégoût à l'étude de la voix ou de tout autre instrument, même en s'occupant de l'harmonie dont le traité suivra celui-ci.

TABLE
ALPHABÉTIQUE ET ANALYTIQUE
DES MATIÈRES.

A.

B.

D.

E.

F.

G.

H.

I.

Médiante. Troisième note ascendante de la gamme, pag. 25. — La seconde note ascendante d'un accord tonique de trois notes, rangé par ordre de tierces, pag. 86.

Mélodie. Partie de la science musicale, qui ne traite que d'un chant seul. Le chant lui-même, pag. 68. — Toute mélodie commence ordinairement par l'une des notes de l'accord de sa tonique, pag. 167. Cette règle souffre des exceptions, pag. 172.

Méloplaste. Portée musicale vide, sur laquelle se promène le plectre. Le nom même de la méthode d'enseignement, pag. 32.

Mesure. Cadencé naturel du chant, pag. 40. — Élément constitutif du chant, pag. 40. — Paire ou impaire, binaire ou ternaire, ou enfin vulgairement à deux ou trois temps, pag. 43. — Manière de se rendre compte de sa décomposition, pag. 43. — Formation du chronoméristе, pag. 44. — Manière d'écrire la mesure dans la méthode, p. 48. — Mesure partielle, comprise entre deux barreaux, p. 50. — Uniforme dans toute la durée d'un morceau, pag. 50. — Se reconnaît par le retour périodique d'un temps fort, pag. 51. — Les diverses désignations usuelles de la mesure binaire, pag. 58, 93. — Pour la mesure ternaire, pag. 162. — Mesure $\frac{6}{8}$, pag. 163; le même morceau peut changer de mesure à ses reprises, pag. 172. — Effet singulier de la combinaison des deux mesures, p. 219. — Manière ordinaire de battre la mesure, p. 239.

Mesuré. Chant mesuré, par opposition au récitatif, pag. 215.

Méthode. Méthode pour l'enseignement de la musique. *Voy.* l'Introduction.

N.

O.

Q.

S.

T.

U.

V.

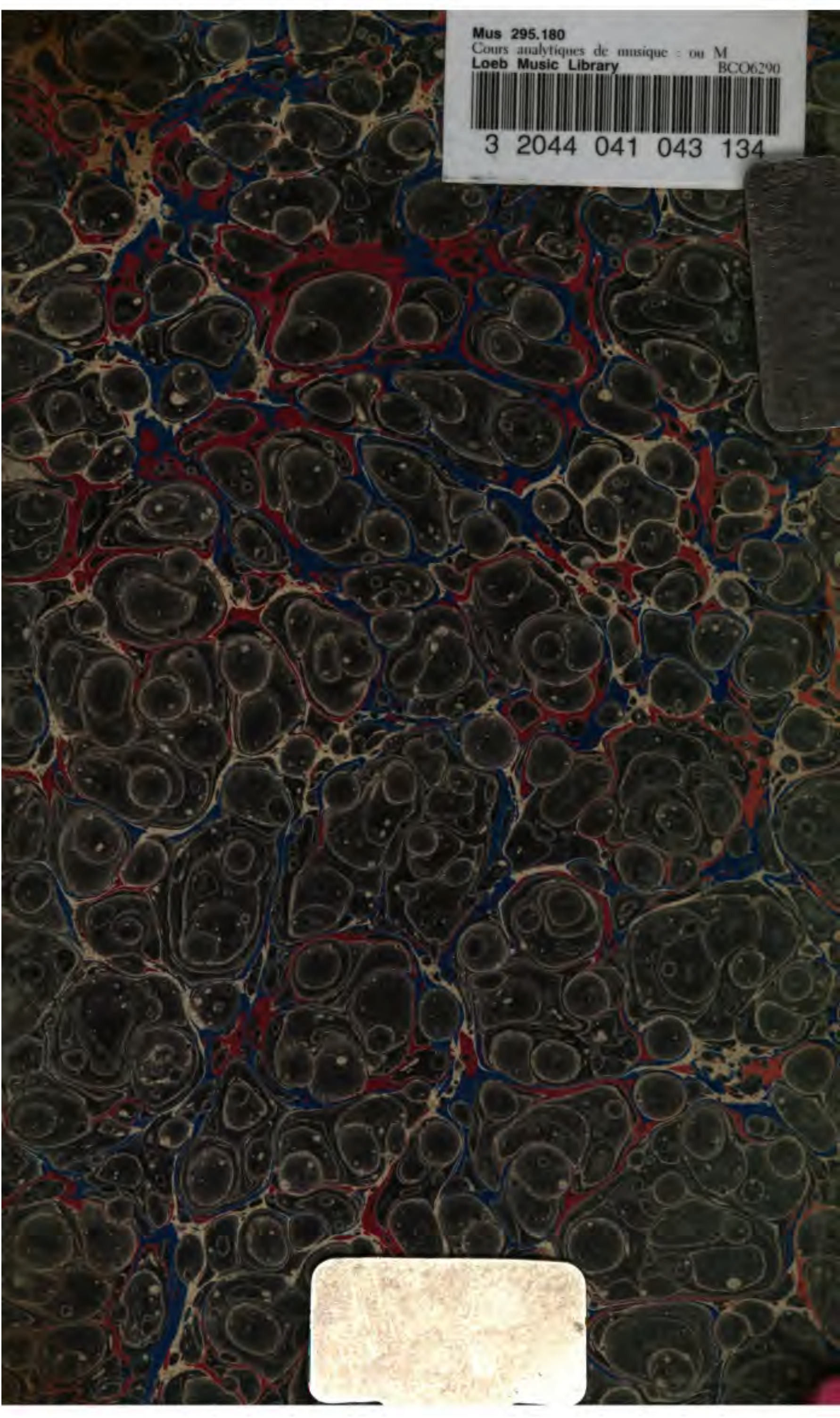
ERRATA.

Ext. du journal de Paris, dédié à Chérubini, *lisez* **M. Chérubini.**
Pag. 40, lig. 14, *cadence,* lisez *cadencé.*
Pag. 44, lig. 8, *mi,* lisez *un.*
Pag. 46, lig. 15, *d, f,* lisez *d, e, f.*
Pag. 48, lig. 7, effacez le mot *même.*
Pag. 51, lig. avant-dernière, *les temps,* ajoutez *forts.*
Pag. 57, lig. 6, *montigny,* lis. *monsigny.*
Pag. 58, lig. 9, intercalez un *mi* avant le point d'orgue.
Pag. 82, lig. 2, *dessus,* lis. *au-dessus.*
Pag. 84, lig. 6, | 10. | lis. | 10. |
Pag. 92, lig. 13, troisième mesure lis. 3
Pag. 96, lig. dernière, 5 6 7 lis. 5 6 7
Pag. 97, lig. 8, | 10. | lis. | 10· |
Pag. 99, lig. 8, *parag.* XI lis. *parag.* XII.
idem lig. 16, 5315 lis. 5315
Pag. 129, lig. 24, *sus dominante,* effacez *sus.*
Pag. 142, lig. dernière, *d'en,* ajoutez *parler.*
Pag. 144, lig. 20, *si,* lis. *mi.*
Pag. 153, lig. 24, *ma,* lis. *une.*
Pag. 169, lig. 17, *réunis,* lis. *réunies.*
Pag. 176, lig. dernière, *puisqu'en,* lis. *puisqu'on.*
Pag. 177, lig. 20, *ainsi de suite,* ajoutez deux points.
Pag. 191, lig. 6, *ceux,* lis. *à ceux.*
Pag. 193, lig. 17, 217 lis. 217.
Pag. 194, lig. 25, *la mineur et les accords sol dièze si ré si ré fa,* lis. *la mineur les accords sol dièze si ré,* et *si ré fa.*
Pag. 210, lig. 8, § CXXVI, lis. CXXIV.
Pag. 224, lig. dernière, *orchelle,* lis. *orchestre.*
Pag. 260, lig. 24, *page* 58, lis. *page* 59.
Pag. 266, lig. 7, *schez,* lis. *scherz.*
Pag. 268, lig. 8, *du temps,* lis. *de temps.*
Pag. 269, lig. 3, *de point,* lis. *du point.*

Malgré les soins apportés à la correction des épreuves il s'est aussi glissé quelques erreurs dans les planches suivantes : le texte en facilitera la vérification.

Planche 7, 8, 14, 19, 20, 28, 33, 47, 60, 64.
Planche 15, mesure 13, | 17 12 3 5 | lis. | 17 12 3 5 |
La planche 19 pourra être corrigée d'après la pl. 15 dont elle est la traduction.
Planche 33, lig. 1, *quintes mineures* lis. *quartes mineures.*
idem lig. 8, *quinte majeure,* lis. *quarte majeure.*




Mus 295.180
Cours analytiques de musique : ou M
Loeb Music Library
BCO6290
3 2044 041 043 134

